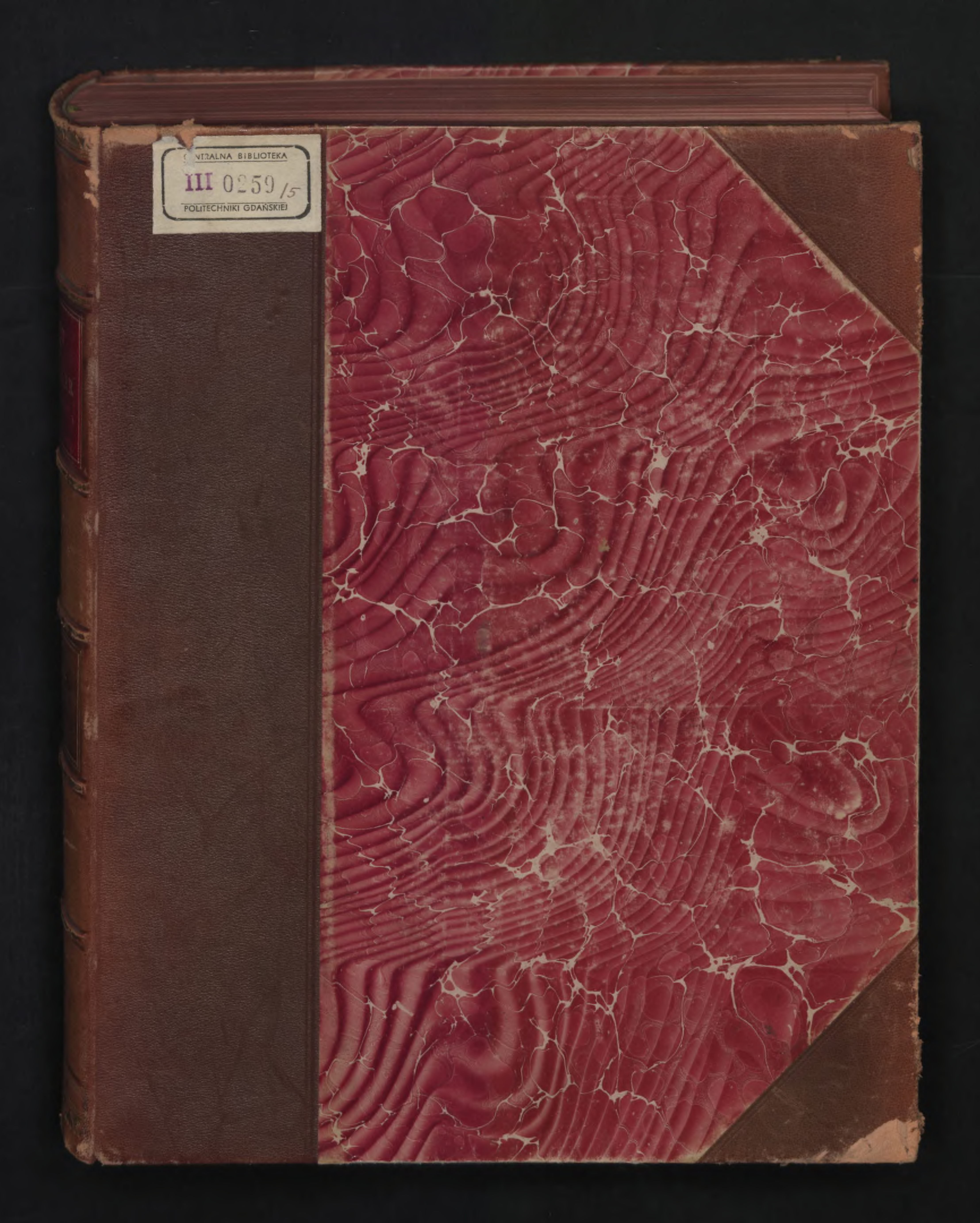
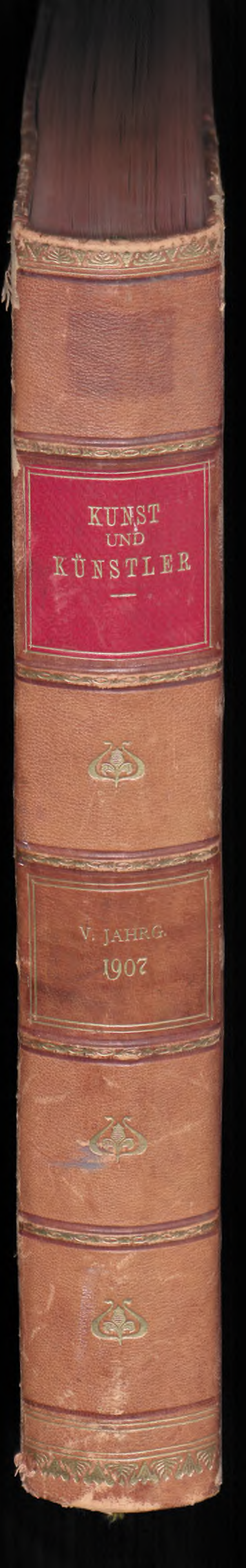

CENTRALNA BIBLIOTEKA
III 0259 /5
POLITECHNIKI GDAŃSKIEJ


KUNST
UND
KÜNSTLER
V. JAHRG.
1907



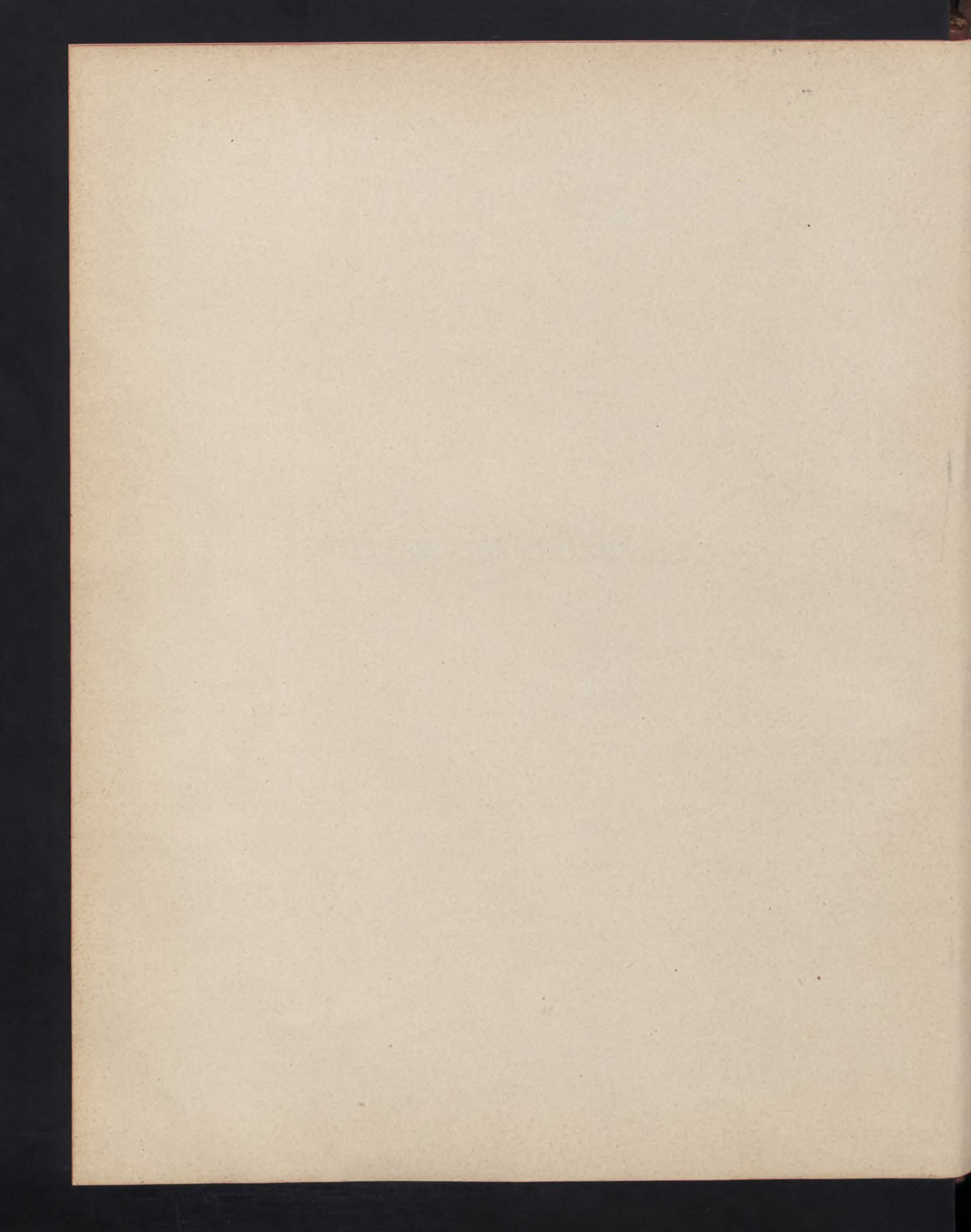






KUNST UND KÜNSTLER





KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

REDAKTION:

KARL SCHEFFLER

JAHRGANG V



VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1907





INHALTSVERZEICHNIS

DES FÜNFTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

1906—1907

Seite

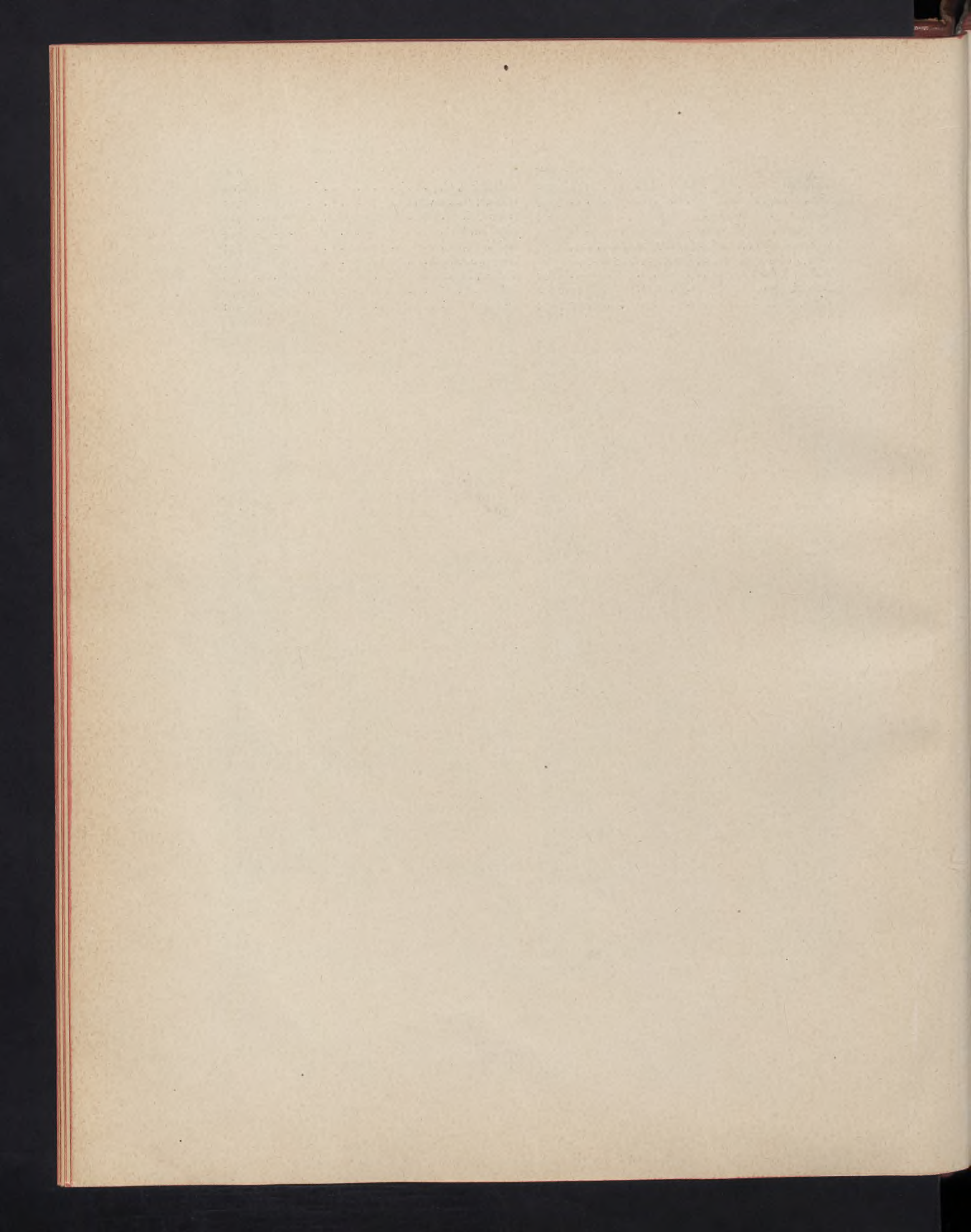
AUFSÄTZE

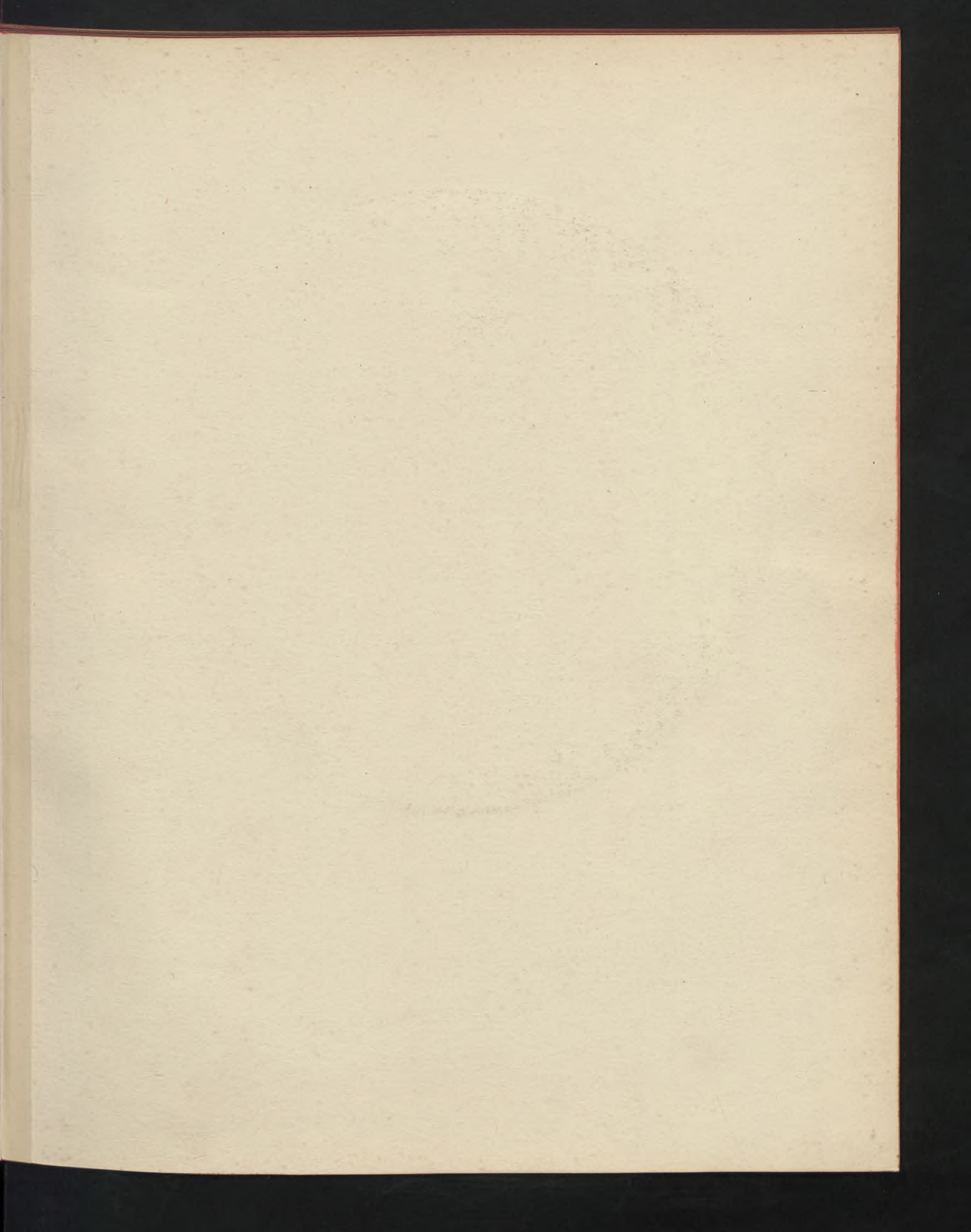
Seite

ABBILDUNGEN

Seite

SACH- UND NAMENREGISTER







Die Pfarrerstochter

von George Romney



DIE AMERIKANISCHE GEFAHR IM KUNSTHANDEL

VON

WILHELM BODE



Vor vier Jahren habe ich an dieser Stelle auf die Gefahr aufmerksam gemacht, die unserem Kunstbesitz in Europa von Amerika aus droht. Seither ist diese Gefahr wesentlich grösser geworden, ja die Auswanderung guter alter Kunstwerke nach Amerika ist so stark, dass schon heute die Sammlungen drüben für manche Gattungen und Künstler mitgenannt werden müssen, zum Teil sogar in erster Reihe stehen, von der ostasiatischen Kunst ganz abgesehen. Dieser Zug der Kunstwerke nach dem Westen wird in nächster Zeit voraussichtlich noch wesentlich zunehmen, denn mit dem wachsenden Interesse hat drüben auch das Verständnis zugenommen, und auch im Sammeln entwickeln die Amerikaner die ihnen eigentümliche Energie und Zähigkeit und die an Gleichgültigkeit streifende Verachtung des Geldes bei der Bestimmung der Preise.

Noch vor vier Jahren konnte ich von einem Kauf erzählen, den einer der leidenschaftlichsten Sammler drüben für fünf Millionen Franks gemacht, in dem aber der Schund und das Mittelgut so überwog, dass ihr Verkauf nach Amerika fast als ein Glück für Europa bezeichnet werden kann. Diese Sammlung (des inzwischen verstorbenen Don Marcello in Rom) hat in Amerika bisher kein Glück gemacht: der Käufer hat sie, trotz Mr. Laffans Reklame, nicht auszustellen gewagt; sie ist nach wie vor in einem store-house von New York aufgespeichert. Aber ähnliche unglückliche Käufe hat Amerika seither nicht mehr zu verzeichnen. Dass ein Sammler einmal hineinfällt, passiert natürlich hüben wie drüben. So konnte man z. B. in der sehr reichen, trefflichen Sammlung italienischer Bronzestatuetten, die Mr. Pierpont Morgan im Victoria and Albert Museum ausgestellt hat, mitten zwischen alten Meisterwerken noch in diesem Sommer eine Bronzegruppe von Adam und Eva

sehen, in der Eva mit einem ganz modernen Badekostüm bekleidet war — die Fälschung eines Italieners, von dem in den letzten Jahren in Neapel verschiedene ähnliche, meist geradezu komisch wirkende Machwerke zu sehen waren, natürlich in Häusern der alten Principi und Marchesi, die sie „seit Jahrhunderten" in ihrem Besitz zu haben behaupteten. Doch das sind jetzt Ausnahmen auch bei den amerikanischen Sammlern, und diese wissen sich solcher Fälschungen, wenn sie erst einmal darauf aufmerksam geworden sind, um so leichter zu entledigen, als die Händler sie von so guten Kunden wohl oder übel zurücknehmen müssen.

Die Zahl der Sammler in Amerika hat sich in den letzten Jahren wieder wesentlich vermehrt, und in gleichem Masse sind die öffentlichen Kunstsammlungen zahlreicher geworden, haben durch ausserordentliche Dotationen an Kaufkraft gewonnen und beginnen sich systematisch und wissenschaftlich zu organisieren. Allen voran das Museum in Boston. Hier ist die grosse Aufgabe der Bau eines neuen Museums im Anschluss an das Museum der Mrs. Gardner. Man hat diese Aufgabe so ernst genommen, dass man eine Kommission von Fachleuten nach Europa sandte, die sämtliche Museen prüfte und einen ausführlichen Bericht darüber veröffentlichte, der für unsere Museumsbauten und die Aufstellung der Kunstwerke darin nicht gerade zu schmeichelhaften Resultaten kommt. Auf Grund dieses, wesentlich negativen Ergebnisses ist jetzt das Programm zum Neubau aufgestellt; und wenn erst der Grund gelegt ist — Platz und Geld sind reichlich vorhanden —, so wird's bis zur Vollendung nicht sehr lange dauern: ist doch das stattliche, ganz massive Museum von Chicago in sechs Monaten, obendrein im Winter, fertiggestellt worden! Bis dahin hat man in Boston freilich mit dem Kaufen stark gestoppt. Umgekehrt hat man's in New York gemacht. Hier lässt man den alten Bau zunächst unberührt, rüstet aber zu gesteigerter Ankaufsthätigkeit. Dazu hat man den Verwaltungskörper ganz erneuert, hat bewährte englische Museumsbeamte und art critics (ich nenne Sir Purdon Clarke, den bisherigen Generaldirektor des Victoria and Albert-Museums, und Roger Fry) an die Spitze der Sammlungen berufen und hat sie nach Europa zu Ankäufen gesandt. Die jährlichen Anschaffungsmittel von rund einer Million Mark hofft man — und darin täuscht man sich schwerlich! — durch gelegentliche grosse Gaben der Museumsgönner in New York noch wesentlich zu steigern.

Dieses Vorgehen der beiden Hauptstädte wird sicher in anderen Städten, in Chicago, St. Louis, S. Francisco und so fort, nur zu bald Nachfolge finden. Inzwischen thun uns aber die Privatsammler Amerikas noch in ganz anderer Weise Abbruch. Die Prachtkataloge der Sammlungen Widener, Johnson u. a. lassen bei manchem Mittelgut, das darin ist, erkennen, wieviel gute alte Bilder in den letzten Jahren nach drüben gegangen sind; am besten können wir dies aber in Europa selbst an den Sammlungen des leidenschaftlichsten aller amerikanischen Kunstsammler, Pierpont Morgan, beobachten, da dieser seine meisten Sammlungen noch in London hat und sie dort teils im Viktoria and Albert-Museum öffentlich ausgestellt hat, teils Kunstfreunde gern in seinem schönen Hause in Princes' Gate sehen lässt. Was dieser Sammler in wenigen Jahren hier aufgestapelt hat, ist ganz ausserordentlich. Beim Sammeln kommt zu seiner Erfahrenheit und Rücksichtslosigkeit im Geschäft noch eine ausserordentliche Leidenschaft hinzu. Wenn ich die Summe, die er in den letzten drei Jahren für Kunstwerke aufgewendet hat, auf rund fünfzig Millionen Franks schätze, so bleibe ich damit vielleicht noch hinter der richtigen Ziffer zurück. Mr. Morgan sammelt jede Art von Kunstwerken, von ägyptischen Altertümern bis zu den Dosen des achtzehnten Jahrhunderts und chinesisch-japanischer Kunst; selbst rein historisch Interessantes, wie byzantinische und koptische Antiquitäten, finden Gnade vor seinen Augen. Er will eben ein vollständiges Kunstmusem als das Museum Morgan dereinst nach New York überführen, wenn das unsinnige Gesetz, das 20—40% Steuer auf die Einfuhr von Kunstwerken setzt, einmal gefallen sein wird. Beim Kaufen hatte er es anfangs vor allem auf ganze Sammlungen abgesehen, jetzt, wo er nach fast allen Richtungen schon eigene Sammlungen besitzt, kauft er mehr einzelne Kunstwerke, sieht aber nach wie vor dabei ganz besonders auf das pedigree, um nicht getäuscht zu werden, und kauft nur von reichen Händlern oder bedient sich solcher als Vermittler, um eventuell wieder zu seinem Gelde zu kommen, wenn ihm einmal etwas falsches oder schlechtes verkauft worden ist. So hat er es durchgesetzt, dass er die schönste chinesische Porzellansammlung und die bedeutendste Kollektion von Miniaturen besitzt, dass seiner Sammlung italienischer Bronzestatuetten, von Museen abgesehen, nur die Saltingsche zur Seite gestellt werden kann, dass die Ausstattung der Wohnräume mit den Dekorationen von Fragonard, den

Bildern von Reynolds, Romney und so fort, den Möbeln der Marie Antoinette, den Statuetten von Clodion, Houdon, Falconet, den Gobelins, Teppichen, Sèvres-Vasen kaum in einigen Rothschildschen Palästen ihres Gleichen hat. Die Kleinkunst des Mittelalters und der Renaissance, namentlich der deutschen, ist bei Mr. Morgan so gut vertreten wie in wenigen Museen, dank namentlich seinen Ankäufen der bedeutendsten deutschen Privatsammlungen: Gutmann, v. Oppenheim, Wencke und Hainauer; von letzterer freilich nur Teile.

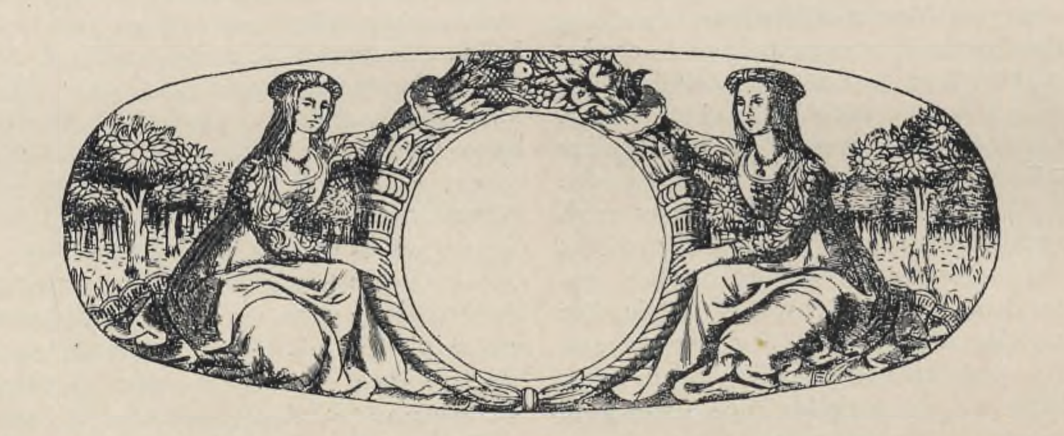
Morgans Gemäldebesitz lässt sich noch nicht eigentlich als Galerie bezeichnen: die englischen und französischen Bilder, einzelne treffliche Gemälde von Frans Hals (3), Rembrandt (2), Hobbema (2), A. v. Dyck (2) u. a. bilden bisher die Dekoration seiner Wohnräume. Er sucht eben nur das allerbeste, und von ganz guten Gemälden giebt es meist nur wenige Stücke selbst in den grossen Privatsammlungen, und diese sind nur ganz selten käuflich. Solche seltene Gelegenheit wird sich leider in nächster Zeit bieten und zwar gleich durch mehrere der gewähltesten Bildersammlungen, die je zusammen gebracht worden sind: durch den bevorstehenden Verkauf der Galerie Rudolf Kann und wahrscheinlich auch der seines Bruders Moritz Kann, nachdem auch dieser und wenige Wochen nach ihm seine Witwe gestorben ist. Selbst wenn diese beiden herrlichen Sammlungen nicht als Ganzes nach Amerika gehen, sondern zur Versteigerung in Paris kommen sollten, ist es sehr unwahrscheinlich, dass für Europa dabei viel gerettet werden würde. Die Preise, welche amerikanische Sammler anlegen, sind eben wesentlich höher als die, welche selbst die reichsten und leidenschaftlichsten Sammler in Europa zahlen — von gelegentlichen, ganz seltenen Ausnahmen abgesehen. Daher erwischen die Amerikaner auch fast jedes ganz hervorragende Bild, das in einer der alten Galerien locker wird. Und das ist jedes Jahr mit verschiedenen Gemälden der Fall. Seitdem Preise von 1 Million Franks und mehr, wie für die Venus von Velazquez und für Bildnisse von Hals, Rembrandt, A. van Dyck u. a., gar nicht mehr unerhört sind, sind nämlich die Besitzer der alten Galerien dahinter gekommen, dass sie viel besser thun, ein oder ein paar ihrer Bilder auf diese Weise unter der Hand für einen kolossalen Preis an den Meistbietenden abzugeben, ihre Galerie aber zu behalten, so dass ihre guten Freunde gar nicht merken, dass sie etwas verkauft haben.

Die Frage liegt nahe, ob diese Steigerung der Preise noch anhalten könne. Seit einem Menschenalter hat man diese Frage gestellt und regelmässig dahin beantwortet, dass „solche unsinnige Preise unmöglich lange anhalten könnten". Und doch sind sie stetig gestiegen, ja allmählich bis auf das Zehnfache hinaufgegangen! Doch glaubt man Anzeichen gerade in Amerika bemerkt zu haben, die einen gewissen Rückgang der Preise wahrscheinlich machen sollen. Die leidenschaftlichsten Käufer in den Vereinigten Staaten: Pirpont Morgan, Widener und Walters, sind nämlich alle in einem Alter, das in Amerika schon als ein hohes gilt, etwa siebzig Jahre; die jüngeren Sammler seien vorsichtiger und würden sich keine so unsinnige Konkurrenz machen. Hoffen wir das Beste! Aber auch diese Hoffnung kann eine trügerische sein. —

Die ausserordentlichen Preise, die man in Amerika zahlt, und der Eifer, mit dem man dort jetzt sammelt, haben bewirkt, dass der Kunsthandel schon seit einigen Jahren fast nur noch für Amerika arbeitet. Die grossen Händler in London und Paris haben Kommanditen in New York, und in neuester Zeit haben auch New Yorker Häuser bei uns Zweigetablissements errichtet. Letzteres hat einen besonderen Grund: die öffentliche Meinung, namentlich in England, ist über das Gebaren der Händler und Art critics, die alles aufbieten, um die Kunstwerke nach Amerika zu bringen, mit Recht aufgebracht; da sind die edlen Herren auf den Ausweg gekommen, mit einem amerikanischen Geschäftsfreund zusammen zu kaufen und diesen allein als den Verkäufer erscheinen zu lassen! Die Händler, offene und verschämte, benutzen eben alles, um von dem amerikanischen Goldregen so viel als möglich zu erhaschen.

Für dieses Vorgehen haben wir Museumsbeamte selbst, wahrlich gegen unsern Willen, den Händlern in die Hände gearbeitet; namentlich in Deutschland. Nicht nur dadurch, dass wir den uns nahestehenden Sammlern treulich geholfen haben, ganz gewählte Kunstwerke zu erwerben, auch die grossen wissenschaftlichen Kataloge, wie ich sie z. B. für die Sammlungen Kann, Hainauer und so fort aus Freundschaft und in der Hoffnung, dass diese auf die Dauer gerade in öffentliche Sammlungen Europas übergehen sollten, angefertigt habe, die Prachtpublikationen und Kataloge von einzelnen Ausstellungen in Berlin und so fort, wie unsere Arbeiten über einzelne Künstler, bahnen den Händlern die Wege zu den Sammlern und geben ihnen zugleich die Mittel der Reklame für ihre Käufer an die Hand. So gelingt

es ihnen, für hervorragende Stücke nicht selten das zehn- bis fünfzigfache von dem zu erzielen, was die Sammler, mit unserer Unterstützung, ursprünglich für diese Gegenstände gezahlt haben. Dass sie überall Agenten finden, die für sie herumreisen, um das eigene Land um seine Kunstschätze zu bringen, dass angesehene Kunstzeitschriften die Reklame für sie machen, ist leider, so hässlich es ist, doch menschlich und wird sich, wie das Beispiel in Italien zeigt, nicht einmal durch drakonische Ausfuhrgesetze abstellen lassen, die schliesslich auch den eigenen Museen den grössten Abbruch thun würden. Aber Aufgabe des Staates ist es, wenigstens auf alles, was im öffentlichen Besitz, in Kirchen, Stiften und so fort aufbewahrt wird, streng die Hand zu halten, darüber zu wachen, dass die Sammlungen, die Fideikommisse sind, festgehalten werden, sowie die Mittel bereit zu stellen, um rechtzeitig das Beste von dem, was im Privatbesitz locker wird, zu erwerben, vor allem die Werke der eigenen nationalen Kunst. Wenn wir sehen, wie drüben in Amerika die Kunstliebhaber zusammenwirken, um den öffentlichen Kunstbesitz in grossartigster Weise zu vermehren, so dürfen wir wohl den Wunsch aussprechen, dass auch bei unsern Kunstsammlern, die ja fast alle zu unsern reichen und reichsten Mitbürgern gehören, das nationale Gefühl stark genug sein oder werden möge, um sie im Falle des Verkaufs zunächst an ihre heimischen Museen denken zu lassen. Die Verkäufe gerade in Deutschland während der letzten Monate, die uns um eine Reihe der allerbesten Sammlungen gebracht haben, liessen leider nach dieser Richtung sehr viel zu wünschen übrig.

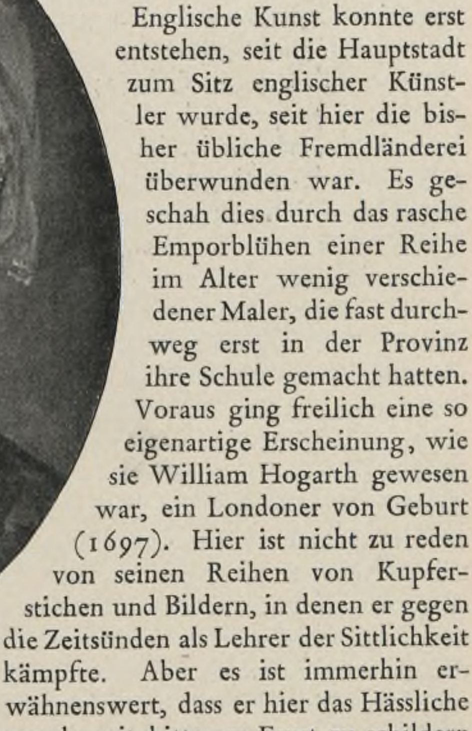


DAS ENGLISCHE PORTRÄT
IM ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERT

VON

CORNELIUS GURLITT

Das Erwachen des Selbstgefühles der Engländer äusserte sich im 18. Jahrhundert durch die ausserordentlich gesteigerte Vorliebe für Bildnisse. Nicht nur wurde es zu einer heute noch dort bestehenden Sitte, Männer von Verdienst an den Stätten ihres Wirkens im Bilde festzuhalten, so dass die Gerichtshallen, Universitäten, Kolleges, Stadthäuser lange Reihen von Bildnissen beherbergen; sondern auch im Schloss wie im bürgerlichen Wohnhaus galten Bildnisse zu dem eisernen Bestand eines den guten Geschmack pflegenden geordneten Hauswesens. Eine grosse Anzahl von Malern, die in den kleinen Landstädten ihren Sitz hatten, bereisten die Sitze des Adels, schufen sich eine Kundschaft unter den Grundbesitzern, den Kaufleuten und Beamten, indem sie mit rascher Hand und oft überraschendem Geschick dem Bedürfnisse dienten. In jungen Jahren, während solcher Wanderschaft im Lande malte Romney einen Kopf für 42 Mark, eine Gestalt in Lebensgrösse für 126 Mark. In seinen besten Zeiten, als berühmter londoner Maler, fordert er 420 und 1680 Mark für solche Bilder. Das Geld war ja zu jener Zeit weniger wert als heute, aber ein Maler konnte bei solchen Preisen wohlhabend werden. War doch nach 3 — 5 Sitzungen das Bild fertig. Wohl 80 bis 100 Bildnisse entstanden im Jahr. Das zeugt von einer erstaunlichen Sicherheit im Anpacken und im Ausführen, von einer Klarheit im künstlerischen Ziel, die nie ein Wanken und Schwanken duldete.



GAINSBOROUGH, KÖNIGIN CHARLOTTE

Englische Kunst konnte erst entstehen, seit die Hauptstadt zum Sitz englischer Künstler wurde, seit hier die bisher übliche Fremdländerei überwunden war. Es geschah dies durch das rasche Emporblühen einer Reihe im Alter wenig verschiedener Maler, die fast durchweg erst in der Provinz ihre Schule gemacht hatten. Voraus ging freilich eine so eigenartige Erscheinung, wie sie William Hogarth gewesen war, ein Londoner von Geburt (1697). Hier ist nicht zu reden von seinen Reihen von Kupferstichen und Bildern, in denen er gegen die Zeitsünden als Lehrer der Sittlichkeit kämpfte. Aber es ist immerhin erwähnenswert, dass er hier das Hässliche der Menschenseele mit bitterem Ernst zu schildern wagte. Ganz anders wie etwa Jan Steen oder Adriaen Brouwer, die ihren Spass an den hässlichen,

lärmenden, betrunkenen Bauern hatten; oder als Teniers und Ostade, die in sie verliebt waren; ganz anders wie Watteau und Pater, die sie höchstens als die Vornehmen erheiternde Tölpel darstellten. Es handelt sich hier um den Bildnismaler Hogarth, der viel feiner und vornehmer ist, als die oft so rohen Stiche nach seinen Bildern vermuten lassen. Aber auch hier konnte er seine Lust nicht unterdrücken, im Ausdruck zu übertreiben, zuviel sagen zu wollen. Das ist, was ihn noch als unfertig dem kommenden Malergeschlechte Englands gegenüber erscheinen lässt. Ihm fehlt noch die innere Vornehmheit, die Ruhe, sich in das Wesen anderer zu vertiefen, in den Seelen zu lesen; ihm, dem es in erster Linie darauf ankam, anzuklagen oder zu verteidigen.

Aber eines zeigt sich auch in seinen Bildnissen und in diesen vorzugsweise: Hogarth konnte malen. Ihm fehlte nicht jene Sicherheit, die die Grundlage alles Fortschreitens ist. Und so die Männer um ihn, die hier zu schildern keinen Zweck hat: sind ihre Namen doch kaum der Kunstgeschichte eingereiht. Der Ruhm der britischen Bildnismalerei beruht noch auf wenigen Namen: Auf den Engländern Thomas Gainsborough, Joshua Reynolds, George Romney und Thomas Lawrence, und auf den Schotten Allan Ramsay und Henry Raeburn. Ob das Ausschliessen anderer gerecht sei, bleibe dahingestellt.

Kurz nach Hogarths Tode (1764) wurde London der Kunstmittelpunkt des Landes. Die Gründung einer Malerakademie ist das äussere Zeichen dieser Stellung. Gleichzeitig etwa entstand die zu Edinburg. Die Kunst zog vom Lande in die Stadt. Aber die Kunst war auf dem Lande geboren. Die beachtenswertesten Meister sind jene, über die die britische Kunstgeschichte mit einem Lächeln hinweggeht, die local artists. In diesen lag die Wurzel volkstümlichen Schaffens. Es giebt in England einen ausgesprochenen Londoner Dünkel, der kaum minder eifrig am Werke ist, das ganze Volk sich untertan zu machen, wie der Pariser. Man achte darauf, wie beispielsweise in London schottische Kunst geschichtlich behandelt wird. Man will ihr die Selbstständigkeit nicht anerkennen. Und doch hat sie so manches Mal die Kunst der Londoner Akademie aus der Versumpfung gerettet. Es verdient daher betont zu werden, dass ein Schotte der erste wirklich selbstständige Meister war, Ramsay. Er hat London nur äusseren Erfolg, nicht innere Förderung zu verdanken. Im Freundeskreise Reynolds' erzählte man zwar, es habe Ramsay am Selbstvertrauen gefehlt, sodass er viele Arbeiten unfertig gelassen habe. Man meinte, Reynolds habe ihn gefördert. Ein Gang durch die Edinburger Sammlungen lässt dies bezweifeln. Ramsay war ein künstlerischer Nachkomme der Niederländer; aber er hatte durchaus Eigenartiges mitgebracht: ein gutes Auge und einen schlichten Sinn, das ihn trefflich zum Bildnismaler eignete. Seine berühmte Darstellung J. J. Rousseaus ist ein Beweis hierfür. 1713 in Schottland geboren, kam er früh nach Italien und begründete in Edinburg seinen Namen und ein stattliches Vermögen — dass er damals schon „40000 £ wert" war, ehe er erster Hofmaler König Georgs III. wurde, rühmen seine Landsleute. Abwechselnd in London und Edinburg lebend, reiste er noch zweimal nach Rom, überall vielbeschäftigt und mit Gehilfen nach der Art alter Meister arbeitend. Er starb 1784.

Auch Gainsbourough war gewissermassen nur zu Gaste in London. 1727 ist er in der Grafschaft Suffolk geboren, ging 1760 nach Bath, dem damals vornehmsten Badeort Englands, wo er bis 1774 blieb. 1774 kam er nach London, wo er bis 1788 lebte und schuf: Ein Maler der vornehmen Welt, dabei ein Mann, der gesellschaftlich nicht in den Vordergrund trat; sondern der mit freudiger Bewunderung diese vornehme Welt von ferne betrachtete: Sie lief ihm zu als einem geschickten, treuen, guten Menschen, den nur seine Nerven leicht ungeduldig und heftig machten. Man schätzte ihn als Künstler und er dankte für die ihm hieraus erwachsene Anerkennung durch die malerische Verehrung für alles, was vornehm und schön in England war; eine Verehrung, die wohl mehr aus seinen Pinselstrichen, als aus seinen Worten und seinem Benehmen sprach. Die Dichter liebten es, in seiner Werkstätte zu erscheinen, um geistvoll das zu erklären, was er ohne viel Spintisieren schuf. Sie waren es, die seinen Ruhm als einen Begründer neuer Schönheit der Welt verkündeten. Erst in jüngster Zeit sieht man mit Staunen, dass die literarisch weniger gehätschelten Meister der vorhergehenden Zeit auch Tüchtiges zu leisten vermochten.

Ähnlich ging es Romney. Auch er ist auf dem Lande, in Cumberland, geboren (1734), lernte bei einem der örtlichen Künstler und arbeitete sich langsam empor als ein Handwerker der Kunst, der zunächst verdienen musste, um endlich zum Vollkünstler auszureifen. Nur mit Mühe erwarb er die Mittel, um die damals für die Künstler uner-



JOHN HOPPNER, JUNGES MÄDCHEN



THOMAS GAINSBOROUGH, COUNTESS SPENCER

lässliche Reise aufs Festland, nach Paris, zu unternehmen, zu der Gainsborough nie kam. 1764 war er in Paris. Nach London zurückgekehrt, wurde er von den Dichtern und Kritikern unter Schutz genommen und wuchs so rasch an Ruhm. Doch hielt er die nachträgliche Romreise doch für unerlässlich. Er starb 1802.

Reynolds, 1723 in Devonshire geboren, war der einzige, der in London selbst seine Lehrzeit durchmachte. Als Sohn eines Gelehrten stand er von Haus aus gesellschaftlich höher. Er hatte, ehe er sich entschloss, Maler zu werden, über Malerei gelesen. In ihm steckte ein guter Teil des litterarischen Zuges der Zeit und so ist er denn auch als Redner und ästhetischer Schriftsteller berühmt geworden. Seine kühle, bürgerliche Art, sein starkes Selbstbewusstsein als Mensch und Maler, das ihn in Italien selbst vor den grössten Meistern nicht verliess, sein nach 1753 rasch errungener Ruhm als erster Künstler Londons, seine Stellung als erster Präsident der Kunstakademie gaben ihm eine äussere Würde, liessen ihn von nun an unzweifelhaft als den vornehmsten Vertreter der Künstlerschaft Englands erscheinen, dessen Ruhm unangefochten bis an seinen Tod (1792) blieb.

Raeburn gehört schon einem jüngeren Geschlecht an. Was er konnte, hatte er in seiner Heimat Schottland geholt. Geboren 1756, kam er als fertiger Maler nach London, reiste 1785—87 nach Italien und starb als Präsident der schottischen Akademie 1823.

Die Fülle der Begabung im englischen Volk zeigt sich in den beiden jüngeren Meistern des Bildnisses, von denen hier die Rede sein soll: in John Hoppner und Thomas Lawrence. Hoppner war als der Sohn eines deutschen Hofbeamten 1756 geboren. Der Prinz von Wales begünstigte ihn. Mit 15 Jahren begann er öffentlich auszustellen: er trat mit 15 Bildern vornehmer Frauen auf. Lawrence, der Sohn eines Gastwirtes, 1769 geboren, früh als ein Wunderkind von seinem Vater der Welt vorgeführt, begann 1790 seine Ruhmeslaufbahn als Bildnismaler, nachdem er vorher schon als Knabe vielbegehrte Pastells geschaffen hatte. Die englische Art, die Künstler nach dem Preis seiner Werke einzuschätzen, lieferte uns die Nachricht, dass er damals schon 2500 Mark für ein lebensgrosses Bildnis nahm. Mit 23 Jahren Hofmaler des Königs, zog er in das gleiche Haus mit Hoppner, dem Hofmaler des Prinzen von Wales. Der Wettbewerb, der einst zwischen Reynolds und Romney bestanden, wiederholte sich, den erst Hoppners früher Tod (1810) beendete. Nun stieg Lawrence allein zu den höchsten Ehren empor, einer der vornehmsten Männer seiner Zeit, dessen Schönheit berühmt und bei den Ehemännern gefürchtet war, der alle Fürsten der Zeit vor seiner Staffelei sitzen sah und namentlich auf dem Wiener Kongress selbst als ein Fürst im Gebiete der Kunst auftrat, alle die Ehren einheimsend, die die gemeinsame Arbeit seiner künstlerischen Volksgenossen angehäuft hatte. Er starb als ein auch für englische Verhältnisse reicher Mann, hoch geehrt, als Präsident der londoner und Mitglied von Dutzender anderer Akademien 1830.

Aus der für das Schaffen in England zu jener Zeit so bezeichnenden handwerklichen Tüchtigkeit, aus diesem plötzlichen Erwachen einer volkstümlichen Kraft allein konnte eine gute Kunst nicht entstehen. Damals war unter den Kennern Englands die Klage allgemein, dass es im Lande an einer höheren Kunst fehle. Das Bildnis ist zwar zu allen echten Kunstzeiten als das Rückgrat des Schaffens anerkannt worden; denn hier ist der Hinweis auf die Natur am unmittelbarsten. Aber man schämte sich in England, dass die historische Malerei nicht Fuss fassen wollte. Der Staat that nichts für sie und die

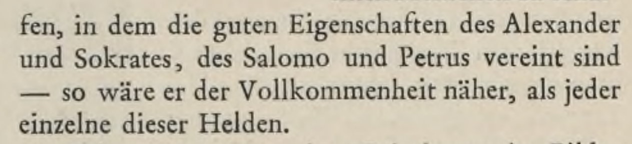
Sammler kauften lieber alte Italiener und Franzosen; oder wendeten sich nach Rom, wenn sie ihre Schlösser mit tiefsinnigen Gemälden schmücken wollten. Erst ein Verleger von Kupferstichen, Boydell, brachte die Geschichtsmalerei auf das Nacherzählen dichterischer Werke mit dem Pinsel und schuf somit Aufträge für die nach dem Ruhm hoher Kunst dürstenden Künstler. Und fast alle — ausser Gainsborough — litten unter diesem Durst. Aber das Glück der englischen Kunst ist, dass sie nicht am „idealen" Werk, sondern am Bildnis und in zweiter Linie an der Landschaft und am Tierbild sich entwickelte. Und das dankt sie zum guten Teil den führenden Meistern des 18. Jahrhunderts.



REYNOLDS VISCOUNT ALTHORP

Wie die Zeitgenossen über Gainsborough dachten, darüber haben wir ein wundervolles Zeugnis in der Rede, die Reynolds nach dessen Tode hielt. Er verteidigt den ihm verwandten und doch so verschiedenen Geist gegen die Zeiturteile: Die Ähnlichkeit eines Bildes, so ruft er jenen zu, die am breiten Vortrage Gainsboroughs Anstoss nahmen, besteht mehr im Bewahren des allgemeinen Eindruckes des Gesichtes, als in der genauesten Ausführung der Züge oder irgend welcher einzelner Teile. Gainsborough sah eben die Natur nicht mit den Augen eines Dichters, sondern mit Maleraugen. Er bot trotz dieser Verallgemeinerung eine treue, wenn auch keine dichterische Darstellung dessen, was er vor sich hatte. Die seltsamen Flecke und Striche, die formlose Masse, die als Unverständlichkeiten und Nachlässigkeiten in seinen Bildern getadelt wurden, seien thatsächlich wohl erwogen: Aus der Ferne betrachtet, lösen sie sich in den vollen Zauber künstlerischen Fleisses, künstlerischer Leichtigkeit. Der Meister verlor in der Darstellung mit raschem Pinsel nichts von der Anmut, der Lieblichkeit, wie sie öfter in Hütten als in Höfen zu finden sei. Seine Anmut sei weder akademisch noch antik, sondern aus der grossen Schule der Natur gewählt.

So etwa rechtfertigte Reynolds den Genossen vor der Welt, nach 1788. Er verteidigte ihn vor der älteren höfischen Kunst. Uns, den Nachlebenden ist es jedenfalls wissenswert, dass der Menge Gainsborough als ein Maler galt, der nicht fleissig genug sei, der nicht genug ausführe, als ein „Schmierer". Das Künstlerrecht, das Ganze als Ganzes zu geben, ist zu allen Zeiten angefochten worden. Reynolds verteidigte sich selbst in dem Genossen. Hatte schon das gemalte Bild der Franzosen nicht der geschriebenen Schilderei auf die Höhen von deren Idealismus folgen können, so erkannte man noch deutlicher, dass das damalige englische Bildnis dies noch weniger könne. Man hoffte damals noch, die Vollkommenheit im Schaffen durch das Aneinanderreihen möglichst vieler guter Eigenschaften erreichen zu können. Das war die Lehre der Caracci gewesen, der grossen Stammväter aller Malerakademien: Gelänge es, die Vorzüge von Rafael, Tizian und Correggio mit denen der Antike zu vereinigen — dann hoffte man die langersehnte höchste Kunst zu erreichen. Gelänge es einen Menschen zu schaffen, in dem die guten Eigenschaften des Alexander und Sokrates, des Salomo und Petrus vereint sind — so wäre er der Vollkommenheit näher, als jeder einzelne dieser Helden.



Wir müssen uns also Gainsboroughs Bilder darauf ansehen, in wie weit er es vermeidet, vollkommene Menschen zu schildern. Sein Künstlertum beruht darin, dass er in der Natur neue Vollkommenheiten sieht: nicht angelernte Ideale, sondern Dinge die so wie sie sind, unsere Teilnahme wecken. Nur soweit Gainsborough Realist ist, ist er für die Kunstbetrachtung unserer Zeit von Bedeutung.

Eines ist augenfällig: der Teppich und der Panzer sind bei der Mehrzahl der Bilder verschwunden — sie kommen wohl gelegentlich vor, aber sie sind nicht mehr ein notwendiges Beiwerk. Aber die Gestalten haben immer noch den Thron hinter sich, wenn er auch meist nur wie zufällig entstanden erscheint: eine Säule ist, ein Felsblock, ein Thronhimmel aus Baumzweigen oder dergleichen. Die Gestalten stehen oft noch erwartungsvoll da, im Bewusstsein, gemalt zu werden. Aber sie bemühen sich in ungezwungener, einfach menschlicher Haltung zu erscheinen. Uns Nachlebenden ist es oft schwer, zu glauben, dass die Menschen so schön waren, wie sie uns der Maler hinstellt. Wir suchen in den Bildnissen nach der Eigenart, wir freuen uns nicht so sehr der Vollkommenheiten, als wir uns freuen Sonderart zu finden, Menschen mit bestimmten, wirksamen Eigenschaften.

Trau' keinem Freunde sonder Mängel,
Und lieb' ein Mädchen, keinen Engel!

lehrte uns Lessing 10 Jahre vor Gainsboroughs Tod. Vollkommenheit, sagt noch Reynolds, wird nur erreicht durch das Ausserachtlassen des Unwesentlichen und die Betonung des Allgemeinen. Wir möchten aber mit Rembrandt eher die Betonung des Besonderen und das Ausserachtlassen des Allgemeinen im Bilde sehen.

Und doch: Wie viel des Besonderen finden wir in Gainsborough! Überall durchbricht seine Schilderung des idealen Menschen die alte klassische Regel. Das Bild tritt aus dem finstern Raum heraus ins Freie; die Dargestellten lassen sich in ihren Bewegungen gehen; der Maler quält sie nicht mehr damit, dass sie eine gravitätische Haltung einnehmen müssten. Und er findet mehr noch im Ton als in der Zeichnung den bürgerlichen Ton der englischen Aufklärungszeit. Das leuchtende Rot des Teppichs verschwindet, die Stimmung im Bild wird vertraulicher, die Nebendinge reden nicht mehr so lebhaft mit, der Blick wird ins Auge des Dargestellten gelenkt und dies Auge beginnt zu erzählen, zu erzählen von all den Süssigkeiten der Seele, dem Unsagbaren, das sich im Menschenherzen sammelt.

Gainsborough fehlte nach der Ansicht seiner Zeitgenossen der künstlerische Geist, die Phantasie: denn in seinem Schaffen ist kein litterarischer Zug; er folgt keinem Dichter und dichtet selbst nicht, zum mindesten nicht in seinen Bildnissen. In seinen Landschaften wird man allerdings manches vom Geist der „Komposition" finden, den jene Zeit so hoch einschätzte. Er malte jeden, der ihm in die Werkstätte kam, rasch, mit völliger Sicherheit. Aber man sieht hunderten seiner Bilder an, dass der Darzustellende ihn langweilte. Und zwar gehörte mancher berühmte Mann unter die malerisch Misshandelten. So z. B. der Schauspieler David Garrick, den er an die Büste Shakespeares gelehnt darstellte. Man sieht es seinem Bilde, wie so oft der bös schematischen und unwahren Darstellung des Laubwerkes an, wie gleichgültig dem Meister die „geistvolle Pose" des Garrick war: Hol' der Teufel die Spitzbuben, rief er über die Schauspieler geärgert aus, sie haben das Gesicht von aller Welt, nur kein eigenes. Gainsborough war unfähig, eine anständige



REYNOLDS, NELLY O'BRIEN



HOPPNER, COUNTESS OF OXFORD

Kopie, selbst nach einem eigenen Werke, zu schaffen. Das langweilte ihn, das nahm ihm die Ruhe. Aber wenn der im Bilde Darzustellende sein Malerauge reizte, dann wusste er ihm mit köstlicher Frische geistig nahe zu kommen. Er malte in die Bilder hinein die tief sitzende Bewunderung des englischen Volkes für ihren Adel. Wie anders, als es die Franzosen thaten; mit wieviel grösserer Achtung vor der Vornehmheit ihrer Geburt, ihrer Rasse. Nicht, indem er die einzelnen auszeichnen, ihnen erkennbare Merkmale ihrer gesellschaftlichen Stellung geben wollte, sondern, indem er sie als liebenswürdige, freundliche und für jedermann erfreuliche Menschen schilderte, als solche, die es nicht nötig haben, sich hinter eine Abschliessung zu verschanzen: denn sie schützt innere Hoheit vor Rohem und Gemeinen von selbst. Da sah er das geistig ihm Verwandte: Auch er hatte jene vornehme Ader freier, grosszügiger Menschlichkeit, die ihn über alle Nebendinge hinwegsehen liess.

Seine Freunde erzählen, dass er oft Pinsel mit sechs Fuss langen Stielen angewendet habe, um von der Leinwand ebensoweit entfernt zu sein, wie vom Darzustellenden. Welche Feinheit der Hand gehörte dazu, mit diesen Werkzeugen, wenn auch in breiten Strichen, doch stets mit zutreffender Sicherheit zu schaffen. Und dann, wo ein fein behandelter Teil, der das Auge auf sich lenkt, im einzelnen durchbildete Formen zeigt: welche Weichheit im Runden der Körper, welches warme, strahlende und doch nie stechende Licht.

Die Männer sind es nicht, deren Bilder Gainsboroughs Ruhm ausmachen. Zwar manches meisterliche Werk hat er auch ihnen gewidmet; aber unendlich viel höher steht er dort, wo sein feines Empfinden den Wegen menschlicher Anmut nachging: Knaben haben ihn vielfach beschäftigt, vor allem aber die schönen Frauen. In jenen Tagen, als die Bilder entstanden, beklagte man, dass seinen Frauenbildern der „Inhalt" fehle. Man wollte, dass auf ihnen etwas geschieht, dass sie etwas darstellen. Fast alle Maler schufen Bildnisse schöner Frauen unter der Maske von Göttinnen, tragischen oder epischen Heldinnen. Bei Gainsborough giebt ihnen das ruhige Dasein vollendetes seelisches Gleichgewicht; jenen inneren Frieden, den die hellenische Kunst ihren Werken zu verleihen wusste. Aller Lärm und alle Hast sind unvornehm, sie widerstreiten daher auch der wunderbaren Seelenruhe, die seinen besten Bildern eigen ist.

Neben Gainsborough trat Reynolds. Die Künstler waren in der Barockzeit wenig geehrt: Ich weiss wohl, dass an äusseren Ehren keine Zeit soviel auf einen Meister häufte, als das 17. Jahrhundert auf Rubens und Bernini; am Hofe der Ludwige bauten und malten Grafen und Edelleute; der König erhob sie in die höchsten Gesellschaftskreise. Das England des 18. Jahrhunderts ehrte seine Maler wohl auch: Reynolds ist keineswegs der einzige, dem das „Sir" dem Namen vorgesetzt wurde. Und während wir als titelsüchtig verschriene Deutsche nicht daran denken, von den Herren von Goethe oder von Schiller zu sprechen, redet man in London mit Vorliebe von Sir Joshua, und vergisst noch heute nicht, mit einem P. R. A. zu erwähnen, dass er das Amt eines Präsidenten der königlichen Akademie einnahm. Ich glaube nicht, dass irgend jemand noch im Ernst Schiller Professor und Goethe Exzellenz nennt!

Das Verhältnis Englands zu Reynolds war ein anderes, als das Frankreichs zu den Künstlern des 17. und 18. Jahrhunderts. Diese hob der Titel, die höfische Ehrung. Man wunderte sich dort wohl über den vornehm gewordenen Mann, der sich immer noch bereit fand, sich die Fingerspitzen mit Ölfarbe zu beschmutzen; man fühlte aber keinen Beruf, ihn nachzuahmen. Das Geniessen

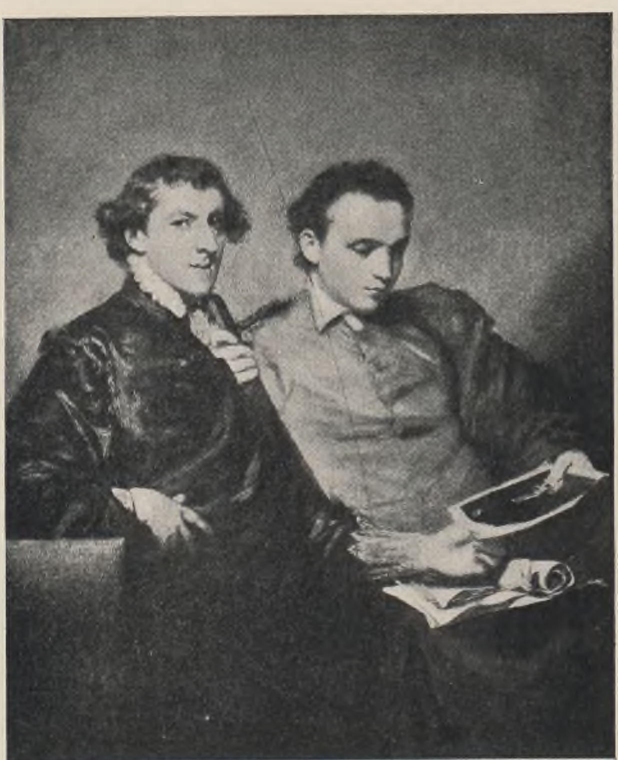
der Kunst galt als vornehm, nicht das Erzeugen von Kunst. Jetzt war eine bürgerliche Welt entstanden, eine bürgerliche Gesellschaft. Jetzt begannen die Fürsten den Staatsrock auszuziehen; sie liebten es, sich sehen zu lassen als Leute, die auch arbeiten müssen. Das Herrschen war nicht bloss eine Sache des Ruhms und der Freude, es wurde zu einer Sache der Sorge und der Pflicht. Einst stieg die vornehme Welt zum Künstler herab, wenn sie ihn unter sich aufnahm; der Hof ehrte ihn, indem er ihm seine Thore öffnete. Jetzt stieg die vornehme Welt zum Künstler hinauf, zum schaffenden, den Ruhm des Volkes, des Staates mehrenden Manne. Man freute sich, in seiner Nähe zu weilen. Gainsboroughs Gestalten sind zwar noch von altem Adel; doch solche, die nicht nur Kinder ihres Geschlechtes, sonder schon um ihrer selbst willen beachtet sein wollen; Reynolds malt Bürger und Bürgerinnen des Staates; er, der Maler, nimmt ihnen gegenüber die Stellung ein, die ihm sein geistiger Rang, der Adel seiner Schöpferkraft rechtmässig zuweist.

Reynolds fehlte freilich die ruhige Sicherheit des Gainsborough. Nachdem er bei seinen englischen Lehrern die Grundlage alles malerischen Könnens gelernt hatte, nämlich Pinsel und Farbe sicher zu gebrauchen, begann er seine Versuche mit den Meistern, die ihm vor die Augen kamen: Zuerst vertieft er sich in Rembrandt. Er lernt das Licht zusammenzufassen, im Goldton farbig zu sein und die ganze grosse Kunst des Meisters ein Bild in seinen Massen zusammenzuhalten durch den Ton. „Die Verteilung von Licht und Schatten“ ist ihm nun und für die Folge die Hauptsache. Mit Bewunderung beobachtete er auch in späterer Zeit die „unbedingte Einheit“ in Rembrandts Bildern. Der herzenskühle, nur vom Ehrgeiz geleitete Mann hat Rembrandt später nicht in der Weise gedankt, wie es dieser, sein grösster Lehrer, wohl verdiente. Ja, in seinen Reden tadelt er ihn, weil er in seiner Absicht auf Einheit im Bilde bei Vielheit im Ton übertrieben habe. In Italien hatte Reynolds weiter die Sachlichkeit in der Farbengebung gelernt; er suchte auch dort noch die „Verteilung von Licht und Schatten“. Ihm kommt es auf das Herausarbeiten einer starken Wirkung an. Das gleichmässige Licht, die gehaltene Farbe eines Raffaelschen Freskobildes oder des damals so gefeierten Poussin befriedigte ihn nicht. Er zeichnete nach den Bildnissen der Venetianer nicht um der Züge der Dargestellten willen, sondern um sich über die Tonmassen klar zu werden, um die Farbenwerte zu ergründen. Der kluge Engländer ging nicht in heller Begeisterung durch die Galerien, sondern mit der Absicht, zu erkennen, wie ein gutes Bild gemacht wird. Er wollte das hinzulernen, was der englischen Kunst noch fehlte: kräftige Farbe, sichere, einfache Modellierung, feste klare Haltung. Er beobachtete jene, die ihm sassen, um ihnen die Eigenart abzusehen, und er fand in ihnen das Bild, die Erinnerung an ein früher gesehenes Meisterwerk. Darin ähnelt er unserem Franz Lenbach. Aber die Selbständigkeit des Engländers ist ungleich grösser. Er überwindet das Urbild so, dass es im einzelnen Fall nicht erkannt wird: er schafft etwas Eigenartiges, dem Gegenstande Abgelauschtes. Mit den Jahren wird er immer klarer, sachlicher. Die allegorischen Nebenbeziehungen schwinden und die schlichte Menschenschilderung vertieft sich immer mehr. Namentlich den Männern sieht er in die Seele und es gelingen ihm gerade die Bilder der Bedeutenden unter ihnen: Sie sprechen deren Wesen klar aus.

Das Leben Reynolds' vollzog sich in ruhiger Würde: Ein Mann, der auf das losging, was er von seinem Fleiss erhoffen konnte; und der nicht mehr erhoffte, als sein Fleiss ihm bieten konnte. Er lebte das streng bürgerliche Dasein eines Mannes, der in seinen Kreisen Anerkennung und Genügen findet, der zufrieden in seiner Werkstätte und in seinem Amt waltet und mit dem auch die Welt zufrieden ist: Kein Stürmer, sondern ein beschaulich Weiser. Und dies alles, ohne dass er sein höchstes Ziel erreichte; also ein Mann, der sich zu bescheiden wusste. Dieses sein höchstes Ziel war Vollkommenheit. Er strebte jene Schönheit an, die alles in sich vereint, was in der Natur und in alter Kunst an Vorbildern verstreut ist; er wollte Gedanken zum Ausdruck bringen, die geistiger und allgemeiner Art sein sollten; er wollte durch Bildung seines Geschmackes dahin kommen, das zu schaffen, was mit den Gemeingedanken der ganzen Welt der Erscheinungen übereinstimmt; er wollte das Grosse schaffen, den veredelten Stil; er wollte die Dinge aus dem Vollen heraus durch Kunst philosophisch betrachten lernen. Er war also in seinen Grundsätzen ein Idealist von reinstem Wasser. Und er versuchte auch, diese Grundsätze durch Bilder auszusprechen. Er malte „Historie“, und in dieser Menschen von verallgemeinerter Gestalt; dadurch sollte das erhabene Gemüt, die enthusiastische Seelenstimmung zum Ausdruck kommen.



REYNOLDS, GEORGINIA DUCHESS OF DEVONSHIRE



REYNOLDS, BILDNIS ZWEIER EDELLEUTE

Es sind dies nicht die Arbeiten geworden, denen er seinen Ruhm verdankt. Schätzte man sie zwar bei seinen Lebzeiten, glaubte er selbst wohl durch sie sich in der Kunstgeschichte einen würdigen Platz zu ermalen, so hat die kommende Zeit sie abgelehnt. Sie sind ihr langweilig geworden und sie werden wohl auch für die Zukunft langweilig bleiben. Reynolds achtete seine höchste Kraft, das „nüchterne" Bildnis, wenig: Die genaue und richtige Nachbildung eines Gegenstandes habe ja ihre Verdienste. Viel besser sei es, die „echte" Einfachheit der Natur zu erstreben. Dazu müsste man den Schleier fortschieben, in den der Zeitgeschmack sie hüllte; dazu müsse man die Gestalten mit geistiger Hoheit beleben und veredeln, ihnen den Stempel philosophischer Weisheit und heldenhafter Tugend aufdrücken; dazu müsste der Maler seinen Geist aus der Fülle des Wissens erweitern und seine Einbildungskraft durch die Betrachtung der besten alten und neuen Werke der Dichtkunst entflammen.

Dies alles that nun Reynolds in seinen vornehmsten Werken nicht. Dort, wo er sich hat „entflammen" lassen, zeigen sich seine Schwächen am auffälligsten. Sie wirken nach in seinen Kinderbildern. Da spürt man etwas von dem Wesen des alten Junggesellen; denn Reynolds blieb ein solcher. Er idealisiert das Kind, das er in seiner Natur nicht versteht: es wird ein Ding, von dessen Süssigkeit der Maler berichtet, die er uns zeigen, verständlich machen will. Ein Correggio zeigt uns den vollgesunden Bengel wie er ist: zum verlieben! Reynolds zeigt uns, wie verliebt er ist. Und er muss das an allerhand Mätzchen zeigen, die er das Kind dem Beschauer vormachen lässt. Er schmeichelt hier, wenn auch nicht dem Kinde, so doch den Eltern. Nicht minder hat der Beschauer heute seine Bedenken gegen die Darstellungen von Schauspielern und Schauspielerinnen, die im Bilde in einer Rolle auftreten. Sie sollen sich geistig über sich selbst erheben; auch sie fallen dabei leicht in das Halbwahre. Auf voller Höhe steht der Meister, wenn er ohne jede Nebenabsicht ein Menschenbild geben will.

Unter die vornehmen Frauen mischte sich damals die Halbwelt. Noch wirkte die Zeit der Wiederherstellung der Adelsherrschaft nach, jene Zeit wilder Sittenlosigkeit. In die Gesellschaft drängten sich zweifelhafte Gestalten, und die Maler liebten es, die um ihre Schönheit Gefeierten darzustellen. Reynolds war namentlich um die Schauspielerin Sarah Siddons bemüht, die grosse tragische Heldin der Zeit. Sie war ihm mehr als ein schönes Weib, sie verwirklichte ihm Gedanken. Ihre grosslinigen Bewegungen, ihre ausdrucksvollen Züge liessen sein Bild mehr werden, als eine nüchterne Darstellung: ein erhabener Gedanke wurde geweckt. Das war ein Ansatz zur höchsten Kunst. Gerade hierin zeigt sich der Gegensatz zu Gainsborough, wie darin, dass Reynolds ein Meister im Kopieren alter Meister war. Er zeigt, wie der eine nur sich selbst geben konnte, rein als Maler malte; der andere aber mit den gesamten Hilfsmitteln der Zeit arbeitete, als Denker schuf.

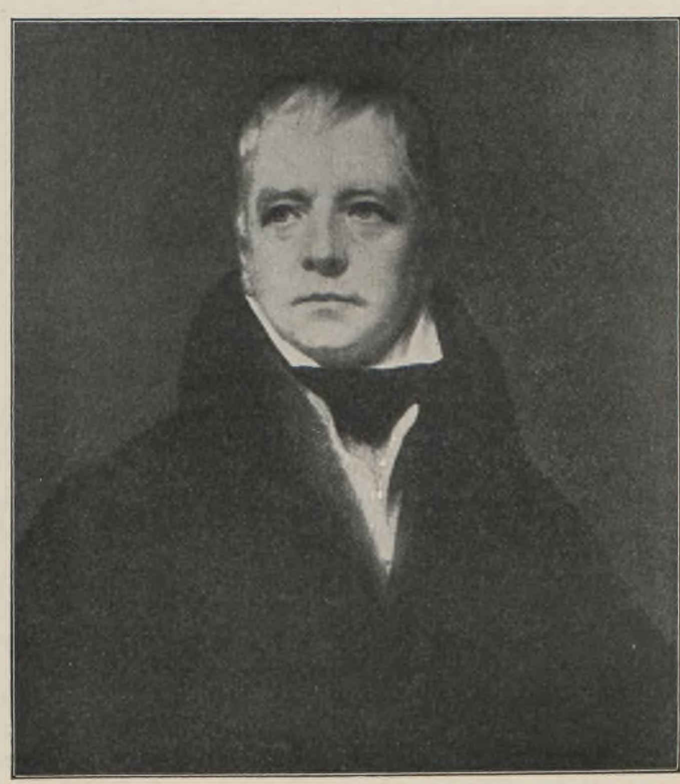
Romney dankt einen nicht geringen Teil seines Ruhmes einer jener Frauen, die aus der Halbwelt hervorgingen, der berühmten Emma Lyons, späteren Lady Hamilton. In immer neuen Darstellungen, in den verschiedenartigsten Stimmungen schilderte er das schöne Weib, dessen Geist sich auf einen Gedanken gesammelt hatte, in der eigenen Gestalt einen seelischen Ausdruck wiederzugeben.

Romney war ein Mann von ausgesprochener Eigenart. Auch er lebte wie ein Junggeselle inmitten der grossen litterarisch belebten Gesellschaft Londons. Aber er hatte draussen in einem weltfernen Winkel Englands Frau und Kinder sitzen, die er zwar mit Geld versorgte, um die er sich aber

wenig kümmerte. Die Jugendliebe mochte ihm in seinen grossstädtischen Kreis nicht hineinpassen. Er selbst blieb aber in Ausdrucksweise und Mundart der Mann vom Lande, an dessen Sprache Erziehung und Belesenheit keinen Anteil hatten. Aber dabei hatte er stets Dichter und Schriftsteller um sich, die ihn zu entdecken und den Inhalt seiner Werke geistreich zu erläutern nicht müde wurden; die ihn drängten, grosse geschichtliche Werke, Geistreiches zu schaffen. Denn auch im Leben freute man sich seiner witzigen Einfälle, die er in seiner derben, stossweise vorbrechenden Redeweise aussprach. Man lächelte wohl über die Neigung, die Aussprache seiner Überzeugungen durch Thränenausbrüche zu bekräftigen. Seine Freunde trauten sich nicht, ihm die Geschichte eines tugendhaften Menschen zu erzählen, weil man sicher sein konnte, dass er in Heulen ausbrechen werde. Dagegen erregte ein schlechtes Bild ihn zur Wut, und ein Bild war in seinen Augen schlecht, das brennend sinnliche (inflamed meretricious) Farben zeige. Aber der rührselige Mann hatte ein besonders weiches Herz für schöne Frauen, so sehr sich die tugendhafte englische Geschichtsschreibung auch müht, ihre Lieblinge vor solchem Vorwurf zu schützen. Das Bezeichnende für seine Schaffensart, sagt seine jüngste Lebensbeschreibung, ist das unmittelbare Hervortreten seines scheuen Ablehnens dessen, was gekünstelt und unsittlich ist: dies sei das Ergebnis einer durchgebildeten Umgebung und einer überlegten Würde. Man lobt Romneys unwiderstehlich anziehende Kraft, lobt den verführerischen Reiz seiner lieblichen Mädchengestalten, die eben das verwirrende Geheimnis des Geschlechtslebens berührt habe; doch thut man dies nicht, ohne darauf hinzuweisen, dass auch jeder Hauch von Verführung vermieden sei. Das, was der englischen Kunst so oft zum Nachteil wurde, das Geschlechtslose, die mangelnde Sinnlichkeit oder doch das Liebäugeln der Tugendhaften mit diesem Mangel — das will man gerade in Romney verwirklicht finden.

Mir scheint, als wenn dies auch hier zutrifft in allen den Bildern, die etwas Höheres vorstellen sollen, in denen der Dargestellte eine Rolle spielt. Wie Miss Lyons, nachdem sie verschiedenen Vätern vier Kinder geboren, mit ausserordentlichem Geschick die heilige Cäcilia oder eine Bacchantin, die sehnsuchtsvolle Spinnerin am Rocken und das träumerisch versonnene Mädchen, die kindliche Unbefangenheit und die leidende Trauer darstellen konnte, eine Meisterin in der Ausdrucksfähigkeit durch Haltung und Miene — so vermochte auch Romney, solchen Stimmungsausdruck im Bilde festzuhalten, so reichlich ihm auch dabei die Thränen von den Wimpern gerollt sein mögen. Die volle Kraft seines Künstlertums zeigt sich aber dort, wo sein Können ohne diese weichen Nebentöne arbeitet, im schlichten Bildnis; dort, wo der von kräftiger Sinnlichkeit belebte und bewegte Künstler einem liebenswürdigen Weibe oder einem tüchtigen, bedeutenden Manne entgegentritt, an deren lebenssicherer Erscheinung er sich erwärmen kann. Trotz der moralischen Ästhetik Englands sind denn auch die in jüngster Zeit für Romneys Bildnisse gezahlten Riesenpreise den ihrer Zeit für nüchtern gehaltenen Bildnissen zugefallen, jenen, in denen der feine Hauch eines vornehmen, gesunden Menschentums allein waltet, ohne rührselige und tugendhafte Nebenbeziehungen.

Die ältere britische Kunstgeschichte ist im wesentlichen eine Sammlung kleiner Geschichtchen, durch die das Wesen der einzelnen Meister erklärt werden soll. Von Romney wird berichtet, dass er seine Bildnisse eigentlich aus dem Gedächtnis



RAEBURN, WALTER SCOTT

gemalt habe. In einer halben Stunde habe er ein Kniestück angelegt, in Zeichnung und Ausdruck wie in der Farbenwirkung. Nie habe er nach einer Skizze gearbeitet, sondern flott die Bilder hingehauen (in the most bold and dashing manner). Man merkt ihnen dies nur bei genauem Hinsehen an. Der Strich, so breit und fest er ist, sitzt stets am rechten Fleck, die Wirkung ist klar und sicher, und zeigt, dass das Bild nicht aus Einzelbeobachtungen, sondern als Ganzes entstand.

Ähnliches wird über Raeburn berichtet: Er setzte den zu Malenden auf seinen Platz, trat Schritt für Schritt zurück, betrachtete ihn lange, um dann auf die Leinwand zuzueilen, und ohne Seitenblick darauflos zu arbeiten.

Man möchte glauben, dass die Bilder Raeburns selbst darauf weisen, dass er in solcher Weise verfuhr. Das Bezeichnende ist das feste Zusammenhalten der Massen, die kräftige Modellierung durch entschiedene Schatten. Das Bild giebt in überraschender Weise das, woran man den Menschen erkennt: nicht die Einzelheit, aber den ganzen Bau des Kopfes in vollendeter Sicherheit. Der breite klare Strich, die flächige Behandlung hat die Schotten mit Recht an Velazquez erinnert — von dem Raeburn schwerlich auch nur ein Bild sah. Sein Schaffen ist durchaus eigenartig und auch von Reynolds, mit dem er erst als fertiger Meister in Verbindung trat, keineswegs beeinflusst. An mannhafter Wucht übertrifft der schottische Akademiepräsident ganz erheblich den englischen. Aber auch Frauenbilder gelangen ihm trefflich.

Die Nachfolger hatten mehr élegance als die ältere Schule. Hoppners Schaffen ist bei seinen Lebzeiten nicht ganz in der Weise anerkannt worden, wie dies jetzt der Fall ist. Mit Recht sagt ein Zeitgenosse: in seiner Absicht, den Gentleman zu schildern, habe er oft den Mann nicht darzustellen verstanden: er sei zu verfeinert und zu wohlgesittet (civilized and genteel) gewesen, um packend und wirksam zu werden. Das wies ihn darauf hin, der Schilderer von Frauen und Kindern zu werden. Da konnte er seinem Zug zu spielender Anmut Genüge thun, jener klaren Frische in Ton und Zeichnung, die seine Arbeiten zu den feinsten Schöpfungen der Zeit erheben. Wie allen diesen Briten, ist ihm Sicherheit im Erreichen seiner Ziele, eine ruhige Selbstverständlichkeit des Schaffens, eine mühelose Erfüllung des malerischen Zweckes eigen, durch die die künstlerische Absicht erfüllt wird, ohne dass man irgendwelche Anstrengung merkt.

Lawrences Glanzzeit fällt schon in die Tage der Wiederherstellung der Fürstenmacht. Die alte Form der Vornehmheit brachte die alte Kunst: Die Säule und der Teppich als Hintergrund im Bildnis wurde von ihm wieder aufgenommen. Das, was die bürgerlichen Tage Reynolds und die derbe Schottenkraft Raeburns errungen hatte, den Dargestellten aus seinem Menschentum allein wirksam und betrachtenswert zu machen, fiel unter dem Wunsch, die im Revolutionszeitalter schwankend gewordenen äusseren Würden wieder zur Schau zu bringen. Selbst ein schöner Mann, ein Lilienknicker, stolz darauf, sogar mit der Prinzessin von Wales ins Gerede gekommen zu sein, hielt er darauf, sich gut zur Schau zu bringen. Selbst eine Antwort auf die einfachste Einladung, sagt eine Dame von Welt, wurde bei ihm zum Liebesbrief. Die einfachste Geschichte erzählte er Frauen mit dem Wispern des Liebesgeheimnisses. Seine Kunst im Vortragen pflegte er, indem er selbst dichtete. Man erzählt, Lawrence habe in seiner Jugend geschwankt, ob er Schauspieler oder Maler werden solle; es ist ihm als Maler ein Zug zum Schauspielerischen geblieben. Wieder treten die Gestalten in ihrem Staatsgewand vor die feierlich geordneten Hintergründe. Sie thronen, und zwar thun dies auch die schönen Frauen, auf deren kostbaren Kleidern etwas zierige Kinder ihr allzu schelmisches Wesen treiben. Die Mama hat sich eigens frisieren lassen, zeigt den schönen Hals, die vollen Arme und ist sich bewusst, dass sie Entzücken um sich verbreitet. Er arbeitete schwer; ein Mann von unerschütterlichem Fleiss, mutete er denen, die er malte, viel zu. Stundenlang und in oft wiederholten Sitzungen hielt er sie fest, sorgsam das Bild aufbauend, vorsichtig die Töne abwägend. Die Umgebung ist wohlüberlegt, sie hilft den Blick in das Bild lenken, das eine Komposition ist, ein Werk planmässiger Anordnung. Selten überlässt er sich der Eingebung des Augenblickes; doch es ist das so Geschaffene vielleicht sein Bestes. Aber zumeist spürt man aus dem Werke den Fleiss, die Mühe. In dem Streben nach glänzender, bestechender Wirkung kann er sich nicht genug thun im Herausarbeiten der Farbe, im Durchleuchten des Fleisches, in der Feinheit der Modellierung.

Immer noch plagt auch ihn der „Geist". Es ist hier nicht zu reden von seinen geschichtlichen Bildern, an denen so wenig Freude zu holen ist, wie an den verwandten Werken seiner grösseren Landsleute. Auch er pflegt die Kunst der „half-

historical pieces", wie man sie damals nannte, die Bildnisse, die mehr zu sein wünschten, als ein Bildnis. Es zog auch ihn zum Theater. Die Schauspielerin Siddons, die schon Reynolds begeistert hatte, sass auch ihm. An Stelle Garricks, dessen durchgearbeiteter Kopf der älteren Malerschule so oft als Hilfsmittel zum Ausdruck tieferer Gedanken diente, trat Kemble in allen seinen grossen Rollen, aufdringlicher im Herausarbeiten der Eigenart der dichterischen Gestalten, mehr bühnenhaft. Die Hauptsache dabei war, den „Charakter" zu treffen, das heisst den der Rolle gemässen Ausdruck: nicht Kemble, sondern Hamlet oder Coriolan darzustellen.

Wenn ein Denker eine neue Weltanschauung schafft, gelingt es ihm selten, seine Gedanken bis in die Einzelheiten durchzuführen. Eine Schar begeisterter Anhänger ist bestrebt, sein Denken zu erweitern, womöglich zu vertiefen. Immer mehr Fortschritte werden gemacht; die Lehre rundet sich, erhält ihre sicheren festen Formen. Und doch: All das, was da geleistet wird, ist Zeichen des Verfalles. Das Schöpferische am Einfall ist der grosse, der schlichte Gedanke. Am philosophieren geht nach und nach die Philosophie zugrunde; die Tiefe wandelt sich in Breite; sie verfliesst in diese.

Eine einfache künstlerische Wahrheit hat die englische Bildniskunst zu einer der ersten in der Welt gemacht: Nämlich die, dass man den Menschen in seiner Eigenart darstellen müsste, wolle man ein echtes Kunstwerk erlangen; womöglich den ganzen Menschen in seinen körperlichen und geistigen Sonderheiten. Es gelang nicht ganz, die Rokokostimmung zu überwinden, die den Menschen seelisch wie leiblich zu verschönern strebte. Beides zu verbinden, Wahrheit und Schönheit zu versöhnen, war das Ziel gewesen. Man schritt immer weiter diesem Ziele zu, man freute sich des im Fortschreiten Errungenen, das ganze Volk nahm Teil an dieser Freude. Und das Ende war der Rückgang; es mussten durch Turner eine neue Wahrheit und eine neue Schönheit gefunden werden, wollte die britische Kunst über die Sackgasse hinwegkommen, in die sie bei gleichmässig glücklichem Fortschreiten hineingeraten war.





EDOUARD MANET, GEORGE MOORE

ERINNERUNGEN AN DIE IMPRESSIONISTEN

VON

GEORGE MOORE

MITGETEILT VON MAX MEYERFELD

Mein lieber Steer!

Die Veröffentlichung meines Vortrags über die Impressionisten und ihre Stammkneipe, das Café „Nouvelle Athènes", lenkt meine Gedanken auf Sie. Eine ganz natürliche Ideenassociation: hat uns nicht in der Cock-Taverne in Fleet Street Sickert eines Abends vor zwanzig Jahren bekannt gemacht? Sie sassen in einem der Nebenräume, dem dritten links, und speisten gerade. Doch ich habe vergessen, ob mich Sickert dorthin mitnahm, um mich Ihnen vorzustellen, oder ob wir Sie zufällig trafen. Diese Vergesslichkeit meinerseits wird denen, die mit dem Gedächtnis keinen Kult treiben, recht belanglos scheinen. Die ihn treiben, werden verstehn, wie bedauerlich es ist, wenn ein Glied in der Kette fehlt. Es würde ein wenig albern scheinen, wollte ich bei Ihnen schriftlich anfragen, ob Sie mir

mit dem Glied aushelfen können; aber selbst wenn Sie es könnten, die Kette wäre doch nicht dieselbe. Geborgte Glieder passen nie; thäten sie's, so erinnerten wir uns, dass sie geborgt sind. Manche werden das für eine spitzfindige Psychologie halten, aber viele mit mir der Meinung sein, dass sich das Gedächtnis keines Menschen durch das eines andern ergänzen lässt.

Wie ich so mit der Feder in der Hand dasitze, wandern meine Gedanken von Ihnen zu Sickert. Sein Charakter legt es nahe, dass wir verabredetermassen dorthin gekommen sein müssen, denn wir wissen, wie sehr es sich Sickert angelegen sein lässt, dass sich seine Freunde gegenseitig kennen und lieben lernen. Eine treue Seele! Und seine Gastlichkeit erstreckt sich sogar auf seine Freunde.

Sie waren damals ein junger Maler, dem Publikum noch ganz unverdächtig, das ja immer mehr nach Preisen als nach Bildern fragt. Ihr Talent fing eben an aufzuleuchten. Zu der Zeit malten Sie gerade das sinnende Mädel im schwarzen Hut — war sie nicht Kellnerin in der Ausstellung in Earl's Court? — das Mädel, das ich mir unter den vielen Bildern, weil es mich besonders ansprach, in Ihrem Atelier hoch oben aussuchte. Fünf Treppenarme musste man hinaufsteigen, schwarze Steinstufen, bis zu Ihrem Atelier mit der Aussicht auf den Bahnhof Addison Road. Sie waren damals arm, ich ebenfalls und daher nicht in der Lage, ein Gemälde zu kaufen, mochte es noch so wenig kosten. Aber Künstler schenken sich ihre Bilder. Sie machten den Vorschlag, mir dies Bild zu schenken, und ich nahm es in seinem weissen Whistler-Rahmen mit (für den Rahmen bestand ich aber wohl darauf zu zahlen). Das Bild hing viele Jahre in meiner Wohnung in King's Bench Walk. Jetzt hängt es hier, in meinem Treppenhaus, und Sie werden mit Freuden erfahren, obwohl ich es Ihnen schon oft erzählt habe — aber niemand hört ungern Geschichten zum zweiten Male mit an, wenn sie erfreulich sind —, dass ich während all der langen Jahre das Bild nie schlecht gemacht habe, weder bei meinen Bekannten, die es nicht immer bewundert haben, noch vor mir selbst. Und Sie wissen, verehrter Freund, wie wandelbar die Liebe des Mannes ist. Einige behaupten, meine Lieben seien in ständigem Wechsel begriffen, aber Sie und ich wissen, dass dem nicht so ist.

Etliche Jahre später schrieb ich im „Speaker" regelmässig über gute zeitgenössische Bilder, deren ich in den Ausstellungen ansichtig ward; und da mich Ihre Bilder fast immer entzückten, schrieb ich darüber — ohne Sie genug zu loben, das seh ich jetzt ganz deutlich, jetzt, wo es zu spät ist, das Versäumte wieder gutzumachen, denn die Tage meiner Kunstkritik sind unwiederbringlich dahin. Für alles ist uns eine Frist gegeben; verlängern können wir sie nicht. Mögen andre darum Ihre Bilder loben! Ich will den Menschen loben, der hinter den Bildern steht — den stillen, anspruchslosen, freundlichen Menschen, der tapfer und ohne Schaugepränge das Banner englischer Kunst getragen hat, ein bescheidener Bannerträger anfänglich, der gemeinsam mit seinen Kameraden ausstellte, nie nach der Führerschaft trachtete, der sein Talent in geziemenden Grenzen entwickelte, ihm sein Leben weihte und doch stets Zeit fand, auf alle neu aufkommenden Talente hinzuweisen.

Ihr Leben scheint mir, wenn ich so sagen darf, ebenso wundervoll wie Ihre Bilder. Sie haben einfach gelebt, leben noch einfach, ohne Ueberschwenglichkeit, ohne Spektakel zu machen, ohne Schwanzwedelei, wenn ich mich so ausdrücken darf. Unsre Freunde, Tonks, McCall, Rothenstein und Harrison, werden wohl verstehn, was ich meine, und es gutheissen; wenn nicht, will ich die Stelle in der nächsten Auflage ändern. Und, täusche ich mich nicht, den Freunden wird dieser Brief mehr Freude machen, als Sie davon haben. Sie werden, wie ich Sie kenne, und ich kenne Sie sehr gut, wünschen, ich hätte nicht halb so viel gesagt; aber Sie kommen nicht allein in Betracht. Ich schreibe diesen Brief ebensosehr für unsre Freunde wie für Sie, und sie werden nichts daran auszusetzen haben, dass ich den klugen, gütigen Einfluss lobe, den Sie ausgeübt haben, auf Ihre unermüdliche Hingebung an ein Ideal aufmerksam mache und betone, wie Ihr gütiges Herz an der Aufgabe mithalf, die englische Kunst vor der Academy zu bewahren, in gleichem oder doch fast in gleichem Masse wie Ihr wundervolles Vorbild und Beispiel.

Und die Freunde werden es mir auch nicht allzu sehr verargen, dass ich in dieser Widmungsepistel die kleinen körperlichen Besonderheiten aufzeichne, die wir an Ihnen kennen — den langen Ueberzieher, den Halsschal, die Gummischuhe, die Sie mitnehmen, wenn Sie abends in Gesellschaft gehn; denn die Strassen in Chelsea sind sehr oft dreckig, und Ihr Modell kommt immer um zehn Uhr in der Frühe (ich glaube, Ihr Modell geht Ihnen nie lange aus dem Sinn). Haben wir nicht oft über Sie gelacht, wenn Sie sagten, Sie gingen bei Nacht in der Mitte der Strasse, damit Ihnen kein Ziegel auf den Kopf oder auf die Füsse falle und Sie am andern Morgen arbeitsunfähig mache; ein Mann müsse kaltes Blut behalten, wenn sein Modell um zehn käme.

Man hält es vielleicht für geschmacklos, dass ich diese kleinen Züge erwähne; aber solange Tonks und Rothenstein und Mc Call und Harrison ihre Erwähnung nicht für geschmacklos halten, ist es mir einerlei, was andre denken. Denen wird es gewiss einerlei sein. Ich spreche also weiter von Ihren Schnurren.

An unsern Schnurren kennen uns unsre Freunde und lieben uns um ihretwillen. Wir alle haben unsre kleinen Eigentümlichkeiten, und unsre Freunde werden es für wohlgethan halten, wenn ich erzähle, wie Sie nachmittags um die Trödlerläden herumstreichen.

Sobald das Modell fort ist, machen Sie Ihren Spaziergang. Sie müssen sich Ihre Gesundheit erhalten, denn das Mädel kommt am andern Morgen um zehn Uhr wieder. Wir alle kennen Ihre Lieblingsläden — den einen in Portland Street und den andern am Ende von Bayswater Road nach Kensington zu. In dieser Strasse — war es nicht die dritte Ecke rechts, das Gässchen hinauf zur Linken, im Gemüseladen, wo Sie die Battersea-Leuchter entdeckt haben, die mit Grün am Fuss? Battersea-Leuchter sind nicht Ihr Fall, wenn sie nicht Grün am Fuss haben. Sagen Sie mir doch — wie leicht man Dinge vergisst, die man im Gedächtnis hegen möchte! — ich habe vergessen, wie die Strasse heisst — war's nicht irgendwo in Camden Town, wo Sie in einer Bude ein Bild aufgabelten, das wir einstimmig für einen Le Nain erklärten? Und erinnere ich mich nicht, wie ich mich bei Ihnen nach der Adresse des Ladens erkundigte, in dem Sie den ausgezeichneten Portwein, den wir letzten Sommer getrunken, und die Zigarren, die wir letzten Sommer geraucht haben, kauften? Erst wollten Sie nicht gleich den Namen des Ladens verraten, aber ich habe Sie schliesslich doch herumgekriegt, und lachend gestanden Sie, sie in einem alten Möbelladen gekauft zu haben. Ihr merkwürdiger Riecher hatte Sie herauswittern lassen, dass der Möbelhändler die Zigarren und den Wein für eine faule Schuld genommen hatte. Wie Sie derlei entdecken, weiss niemand, und Sie können es auch nicht sagen; das Geheimnis lässt sich so wenig mitteilen, wie das Ihrer schönen Malerei.

Verzeihen Sie mir, lieber Freund, dass ich über Ihre lieben Schrullen schreibe. Ich habe jedoch nur ein Gehirn, und so denke ich, und wie ich denke, muss ich schreiben. Seien Sie indes versichert, dass mein dreister Leichtsinn mich nicht hindert, den Künstler ebensosehr wie den Menschen zu bewundern. Wenn ich von Dingen spreche, die lediglich Ihre persönlichen Freunde kennen, so thu ich es, weil ich Ihr Porträt malen möchte, um der Welt zu zeigen, wie mein Freund ist und warum ich ihn gern habe. Das kann ich nicht, wollte ich Ihre Ansichten und Ideen mitteilen. Sie haben keine, hatten nie welche, werden nie welche haben. Abstraktes interessiert Sie nicht; Sie sind für das Konkrete, und es würde Ihnen nie einfallen, Betrachtungen darüber anzustellen, in welcher Kirche man eins Ihrer Bilder aufhängen sollte, wenn Sie ein religiöses Bild malen würden, oder ob Ihre schönen Frauen keusche Gedanken erwecken. Sie sind eins von den prachtvollen Geschöpfen ohne Religion, ohne Moral, die zufrieden sind zu leben, die den Unbestand dieser Welt lieben. Und Sie machen sich auch nicht allzuviel unnütze Gedanken, wie so mancher andre, über die technische Seite der Malerei: was für Leinwand man nehmen soll, rauhe oder glatte, ob Terpentin oder Paraffinöl besser ist. Sie haben nie lange über die interessante Frage der runden oder flachen Pinsel debattiert oder darüber, ob der Daumen ein dem Pinsel überlegenes Instrument oder der Spachtel ein beiden überlegenes sei. Sie sind eben ein schlichtes Gemüt mit einer Malerbegabung. Und ich erinnere mich, wie wir alle über die Beschreibung Ihrer Reise nach Paris mit Furse gelacht haben. Sie hatten Zahnweh, und Furse schwatzte die ganze Zeit. Sie haben uns nicht erzählt, worüber er sprach, aber wie leicht kann man sich das vorstellen — über die Venetianer, Corots Sehvermögen, Whistlers Dandytum. Wir alle beneiden Sie um Ihr schlichtes Wesen.

Mir ist, als hörte ich Sie der von der Academy geschickten Abordnung sagen — oder war's ein einzelnes Individuum, das man zu Ihnen geschickt hatte mit der Bitte, Sie möchten Ihren Namen auf die Liste setzen lassen? — ich kann Sie sagen hören, im grossen und ganzen dächten Sie, Sie möchten Ihren Namen lieber nicht darauf haben. Die langohrigen Tiere aus dem Bilderhändlerstall sind also bei Ihnen gewesen? Na ja. Sie sind Ihnen grunzend vor den Beinen herumgelaufen, aber es ging auch ohne Fusstritt ab, einfach lächelnd mit einer abschlägigen Antwort. Und Sie müssen sich gewiss unbehaglich gefühlt haben, wäre die Unterredung fortgesetzt worden, denn das Modell wartete ja. Hätten Sie Ihren Namen auf die Liste schreiben lassen, so wären Sie bestimmt das nächste Mitglied der Academy geworden. Aber was hätte Ihnen das genützt? Sie haben der Academy zum Trotz Ihren Ruf erlangt. Jetzt zu ihr übertreten, das wäre unklug gewesen, die Academy kann Sie nicht fördern; aber darauf möchte ich kein Gewicht legen. Mich interessiert Ihre abschlägige Antwort, nicht weil sie klug war, sondern weil sie Ihnen so ganz ähnlich sah.

Es ist etwas Rührendes, etwas sehr Gewinnendes an Herzensreinheit, an Charakterausgeglichenheit, an

Menschen, die sie selbst sind und nur sie selbst, und keiner war je mehr er selbst als Sie, lieber Steer. Ich habe nie eine Veränderung an Ihnen wahrzunehmen vermocht seit dem Abend, da ich Sie kennen gelernt habe vor zwanzig Jahren, als Sickert uns vorstellte. Von jeher haben sich Sickerts Freunde gegenseitig gern, Männer und Frauen.

Sie sind in Ihrer Malerei ein bisschen national geworden, sind von den Impressionisten zum englischen achtzehnten Jahrhundert übergegangen. Doch ich darf nicht über Malerei reden. Ich denke an den Prachtkerl, der von Zeit zu Zeit seine Freunde gern bei sich sieht, ihnen sein Chelsea-Porzellan zeigt, gute Zigarren und Portwein giebt und ihnen zuhört, wenn sie von Malerei sprechen; ich denke im Traum an meinen famosen Freund, den ich vor zwanzig Jahren in der Cock-Taverne getroffen habe. Und es freut mich, dass wir uns in einer Kneipe begegnet sind. Wieviel angenehmer ist die Erinnerung, als wenn wir uns im Salon der Herzogin von Soundso getroffen hätten. Ihr Leben, lieber Freund, setzt sich aus Empörungen gegen den Salon zusammen. Hin und wieder lassen Sie sich gegen Ihren Willen hinschleppen, dann murren Sie bei uns über eine Einladung, die Sie nicht ablehnen konnten. Sie wussten instinktmässig von Anfang an, dass Salon und Kunst unverträglich sind, dass das natürliche Heim der Kunst die Kneipe oder das Café ist. Und vielleicht hab ich an Sie gedacht, als ich der königlichen Kommission, die nach Dublin kam, um zu erkunden, ob etwas geschehn könne, der Kunst in Irland aufzuhelfen — als ich ihr sagte, sie könne der Kunst weit mehr durch Gründung eines Cafés, als durch irgend eine andre Massnahme aufhelfen. Es war auch ein Sachverständiger bei der Kommission; der hielt meinen Vorschlag für „etwas ausgefallen". Aber er hatte ein Buch über Shakespeare geschrieben; ich nahm daher die Gelegenheit wahr, ihn an die Mermaid-Taverne zu erinnern. Was Dublin braucht, was London braucht, das sind nicht Bildervermächtnisse oder Museen, sondern Cafés, Lokale, wo wir uns treffen und so lange sitzen bleiben können, wies uns behagt, bis zwei mindestens. Eine Grenze muss es geben, sonst käme der todmüde Besitzer an der Spitze seiner Kellner und ersuchte uns aufzubrechen. So pflegte es im Neuen Athen zu gehn. Wir schieden mit Ausdrücken des Bedauerns oder setzten unsre ästhetischen Gespräche auf dem Pflaster fort.

Die grossen Tage des Neuen Athens waren vorüber, als Sie nach Paris kamen. Sie kannten es nicht mehr, aber Sie interessierten sich dafür. Sie hören dieselben Geschichten immer wieder mit Vergnügen, und Sie werden die Geschichte, die ich Ihnen so oft erzählt habe, mit Vergnügen lesen: wie ich die Kunst der Impressionisten von ihren Anfängen an beobachtet, wie ich sie theoretisch an den Marmortischchen habe entwickeln hören und praktisch bethätigen sehn in der Rue d'Amsterdam, wo Manet wohnte, und an den Ufern der Seine, wo er mit Monet hinging, um zu malen. Diese Männer sind Ihre Sippe und Magen, lieber Steer, und deshalb komme ich auf den Gedanken, Sie zu bitten, die wenigen Seiten hier in Erinnerung an unsre lange Freundschaft und meine Bewunderung für Ihre Malerei entgegenzunehmen.

Stets Ihr aufrichtig ergebner G. M.

Erinnerungen an die Impressionisten.

Es war ein Glück für mich, dass ich Männer wie Manet, Degas, Renoir, Pissarro, Monet und Sisley in ihren Anfängen kannte, ehe die übrige Welt etwas von ihnen wusste.

Als mir meine Mutter die Wahl liess zwischen Oxford und Cambridge, sagte ich ihr, ich sei entschlossen, nach Paris zu gehn.

„Und deine Bildung, lieber Junge — du hast ja auf der Schule nichts gelernt."

„Eben darum, liebe Mutter, hab ich vor, mich ganz meiner eignen Bildung zu widmen, und die kann man sich meiner Meinung nach eher im Café als auf der Universität verschaffen."

So ging ich denn mit einem Kammerdiener nach Paris. Ich muss ihn unbedingt erwähnen, denn ein Diener bedeutet, dass man im Banne gewisser Konventionen ist; der junge Mann aber, der nach künstlerischen Erlebnissen fahndet, muss sich von allen Konventionen zu befreien suchen — von politischen, gesellschaftlichen, konfessionellen.

Mein Diener blieb nur sechs oder acht Monate bei mir. „Sein beständiges Stöhnen nach Roastbeef, Bier und einem Weib, seine Unfähigkeit, auch nur ein Wort einer fremden Sprache zu lernen — die Betten, in denen er nicht schlafen, und die Weine, die er nicht trinken konnte" — — ich

habe vergessen, wie der Satz weitergeht . . . so beschreibt Byron seinen Diener (ich habe vergessen welchen) oder sollte ich sagen: so beschreibt Byron, wenn ich mich recht erinnere, seinen Diener? Einerlei — die Stelle steht, wie ich bemerken möchte, in einem seiner Briefe, und der Satz schliesst ganz gewiss: . . . „veranlassten mich, ihn nach England heimzuschicken.“

Dasselbe ereignete sich bei mir, und die Entlassung meines Dieners wurde durch Umstände herbeigeführt, die den von Byron beschriebenen aufs Haar glichen.

Doch hinter diesen äusseren Gründen, meinen Diener loszuwerden, lag eine tiefere Ursache: seine Gegenwart stand zwischen mir und meinem wahren Selbst. Ich wünschte vor allen Dingen, ich selbst zu sein, und wenn ich ich selbst sein wollte, so fühlte ich, dass ich körperlich und geistig das Leben des Quartier latin führen müsse. Ich selbst war das Ziel, nach dem ich strebte, instinktmässig sozusagen, aber immerhin — ich strebte danach. Ich fühlte, dass ich mir das Leben selbst ausdenken müsse von einem Ende zum andern, und wenn ich dies wollte, so fühlte ich — ich darf ruhig das Verb wiederholen, denn zuzeiten liess ich mich mehr vom Gefühl als von der Vernunft lenken — nun, ich fühlte, dass es meine erste Pflicht sei, ein Café zu entdecken, wo ich die Abende verbringen konnte. Nichts schien mir so wesentlich.

Morgens arbeitete ich in der Ecole des Beaux-Arts, aber der Abend ist einem wichtiger als der Morgen, die Seele entwickelt sich bei Gaslicht; und sobald mich mein Diener verlassen hatte, machte ich mich auf die Suche nach dem Café meiner instinktiven Vorliebe in der Gegend des Odéon und des Luxembourg-Gartens.

Im Mittelalter zogen die jungen Leute nach dem Gral aus; heute zieht der junge Mann auf der Suche nach seiner künstlerischen Erziehung nach einem Café aus.

Aber die Cafés um das Odéon und den Luxembourg-Garten entsprachen nicht meinen Wünschen. Ich hatte lärmende Studenten satt, das Quartier latin schien mir ein wenig aus der Mode; schliesslich wanderte ich nach dem Montmartre aus und fuhr längs den äusseren Boulevards fort zu suchen.

Eines Abends entdeckte ich das ideale Café auf der Place Pigalle. Ich kann heute nicht mehr sagen, ob mich mein Instinkt dorthin führte oder ob ich von ungefähr jemand traf, der mir mitteilte, dass Manet seine Abende in dem Café „Nouvelle Athènes“ verbringe. Der Name klingt, als wäre er zu dem Zweck erfunden: „Das Neue Athen“. Wer es gesehn hätte, würde es nicht für ein neues Athen gehalten haben, aber es war eins trotz alledem . . . Ich kann es jetzt vor mir sehn — den weissen Ausläufer einer Häusergruppe, die sich hügelaufwärts erstreckte bis zur Place Pigalle gegenüber dem Springbrunnen. Auch Schriftsteller pflegten dort zu verkehren: Duranty, einer der ersten Realisten, ein Zeitgenosse Flauberts, blieb jeden Abend etwa eine Stunde bei uns — ein ruhiger ältlicher Mann, der wusste, dass er es zu nichts gebracht, und den sein Misserfolg verstimmt hatte.

Das Neue Athen war das Café der ratés, der literarischen und malerischen. Zu den literarischen gehörten Alexis, Ceard und Hennique. Zola ging zu der Zeit, von der ich spreche, nicht mehr ins Café, er verbrachte seine Abende bei seiner Frau; aber seine Schüler — alle mit Ausnahme von Maupassant und Huysmans, die ich mich nicht erinnere je dort gesehn zu haben — versammelten sich um die Marmortische, von ihrer Liebe zur Kunst ins Neue Athen getrieben. Eine Literatengeneration gesellt sich den Malern zu, die nächste heftet sich an die Musiker. Es war das höchste Ziel und der Triumph des Realisten, die Feder mit dem Pinsel des Malers und der Nadel des Kupferstechers in der Beschreibung — sagen wir: einer gemeinen Gasse wetteifern zu lassen, ebenso wie der symbolistische Schriftsteller danach trachtete, die unbestimmten aber starken Empfindungen musikalischer Natur so genau zu beschreiben, dass der Leser erraten konnte, welches Stück er seiner Beschreibung zu Grunde gelegt hatte, wenn es auch nicht im Text mit Namen genannt war. Wir alle hegten Zweifel an dem Werte der Kunst, die wir ausübten, und beneideten den Maler um seine Kunst, die uns der Literatur überlegen schien. Und es ist kaum eine Übertreibung, wenn ich sage: wir wurden der Unterhaltung unter uns ein wenig überdrüssig, so wie Hunde ihrer eignen Gesellschaft überdrüssig werden, und ich glaube, wir hatten alle ein Gefühl der Erleichterung, sobald die Maler kamen.

(FORTSETZUNG IM NÄCHSTEN HEFT)



WILHELM LEIBL, AUGUST SPERL MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN
IM BESITZ DES HERRN GEH. HOFRAT WILH. SERGER, BERLIN

LEIBL UND COURBET

VON

J. MAYR

Auf der internationalen Kunstausstellung des Jahres 1869 erregten das Hauptaufsehen verschiedene Bilder des Franzosen Gustave Courbet, so „die Steinklopfer", „die Frau mit dem Papagei", „Hirschjagd", „Landschaft", „Stillleben", „weiblicher Kopf", „Heuwagen mit Ochsen". Der Künstler wurde auch mit der goldenen Medaille bedacht. — Aber in der Künstlerschaft selbst gab es heftigen Streit für und wider Courbet, er hatte weit mehr Gegner als Bewunderer. Sein eifrigster Verteidiger

war Wilhelm Leibl. Er wurde nicht müde, an den Lettenbauer-Abenden, die lange Zeit von dem „für und wider Courbet“ beherrscht wurden, die Partei des Franzosen, der sich in seinem Vaterlande bereits zur Anerkennung durchgerungen hatte, zu ergreifen und ihn gegen alle Angriffe zn schützen. Denn er hatte sofort die ausserordentliche Wahrheit und Kraft dieser Malerei erkannt und konnte sich nicht satt an ihr sehen. Statt der Eröffnungs-Zeremonie der Ausstellung anzuwohnen, benützten er und Sperl die ruhige Stunde, um Courbets Bilder zu geniessen und zu bewundern und so oft Leibl die Ausstellung besuchte, war immer sein erster Gang zu diesen Meisterwerken.

Im Herbste desselben Jahres nun kam Courbet selbst nach München, zurückkehrend von einer Reise, die er nach Tirol und in das bayrische Gebirge unternommen hatte. Er verblieb dort etwa 4—6 Wochen und verkehrte tagtäglich mit den münchner Künstlern. Professor Ramberg, den Courbet aufgesucht hatte, kam mit demselben häufig abends zu Lettenbauer und übernahm das Geschäft eines Dolmetsch und im Café Probst, wo Courbet auch jeden Nachmittag zu treffen war, besorgte dieses Amt der Sohn des Besitzers, Herr Stengel. — Courbet arbeitete auch während seiner münchner Zeit, indem er in der alten Pinakothek das Rembrandtsche Selbstporträt kopierte, in Rambergs Atelier eine Aktstudie und am Starnberger See eine Landschaft malte. Letztere Arbeit erregte die Bewunderung der münchner Künstler auch insofern, als der französische Kollege trotz vorgeschrittener Kälte stundenlang unter freiem Himmel an dem Bilde selbst arbeitete. Man war ja nur rasche Studien im Freien und dann Atelierarbeit gewöhnt. — Übrigens war Courbet in der That ein robuster und gegen sich harter Mann von einfacher Lebensweise. In München machte er auch durch seine Kleidung Aufsehen, bei der die hohen Stiefeln und die Bluse auffielen, besonders aber die Fuhrmannskotze, die er nach Art unserer Bergbewohner als Wettermantel trug.

Mit Leibl stand Courbet bald auf vertrautem Fuss. Das Bildnis der Frau Gedon hatte Courbets höchste Bewunderung erregt und überhaupt trafen sich die Kunstanschauungen der beiden in dem einen Punkte: uneingeschränkte Naturwahrheit. Für Courbet war Leibl der beste unter den münchner, ja der beste unter den lebenden deutschen Malern überhaupt. Auch in äusseren Gewohnheiten, insbesondere in der Einfachheit der Lebensführung, hatten sie viele Ähnlichkeit und fühlten sich auch dadurch zueinander hingezogen. Für Leibl war die französische Sprache durchaus nichts gänzlich Unbekanntes. Er konnte das Französische gut lesen, wusste die ihn betreffenden Kritiken französischer Blätter richtig zu übersetzen, aber die Übung des Sprechens fehlte ihm vollends. Er verstand Courbets Bemerkungen häufig sehr gut, konnte dies durch kurze Worte auch zum Ausdruck bringen, aber bis zum Dialog reichten seine Kenntnisse nicht. Courbet aber war des Deutschen völlig unmächtig. So kam es, dass häufig ein Blick und ein verständiges Lächeln, eine Geste oder ein Händedruck, das offenbaren musste, was die Zunge verweigerte und oft genug lag der Ausdruck des beiderseitigen Einverständnisses einzig und allein im gegenseitigen Zutrinken. — Einmal soll Leibl auf einer Künstlerkneipe Courbet samt seinem Stuhle auf den Tisch gehoben und ihn unter dem tosenden Beifall der Anwesenden sozusagen zur Bewunderung ausgestellt, dann ihn wieder sachte mitsamt dem Stuhle herabgehoben haben.*

Im Oktober 1869 kam zu Leibl in die Akademie ein Mitglied der französischen Gesandtschaft Herzog Tacher de la Pagerie mit noch ein paar Herren und einer Dame. Sie sprachen mit Begeisterung von dem Porträt der Frau Gedon und redeten Leibl zu, nach Paris zu gehen, um Porträts zu malen. Er würde Aufträge genug finden und könne sich dort eine vornehme Existenz gründen. Ja die Dame, Madame de Lanx, die unter dem Pseudonym Juliette Braun selbst malte, bat ihn, sie in Paris zu porträtieren, wozu sie ihm ihr eigenes Atelier zur Verfügung stellen wolle.

Leibl selbst berichtet darüber in einem Brief vom 17. Oktober 1869 an seine Eltern:

„Gestern war der Herzog Tacher, ein Vetter des Napoleon, in Begleitung einer vornehmen Dame, die aber unter einem anderen Namen Malerin ist und in Paris schon die Medaille gewonnen hat, ihres Mannes und ihres Bruders in der Pilotyschule, wo ich ihnen einiges von mir zeigte. Die Malerin wie der Herzog und die übrigen waren ganz begeistert von meiner Malerei und versicherten mir, dass ich weitaus das schönste Porträt auf der Ausstellung habe. Diese Dame nun wünscht von mir gemalt zu werden und zwar in Paris, wo ihr eigenes, prachtvolles Atelier mir zur Verfügung stände nicht allein für das Porträt, sondern ich könnte

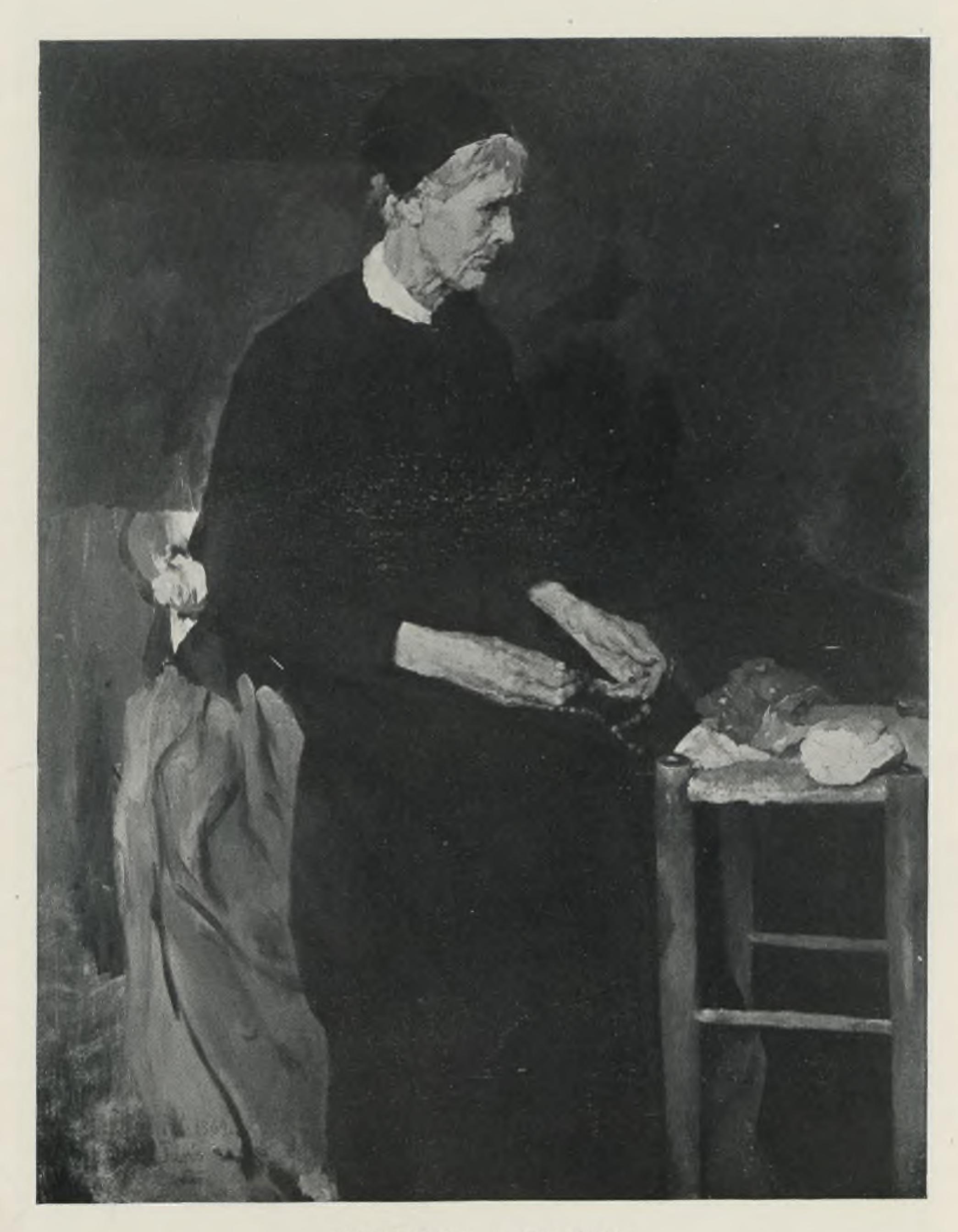
* Kölnische Zeitung 24. Dezember 1900, Erinnerungen an Wilhelm Leibl von Hermann Becker.



WILHELM LEIBL, TISCHGESELLSCHAFT (IM BESITZ DES HERRN GEH. HOFRAT ERNST SEEGER, BERLIN) MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN



WILHELM LEIBL, COCOTTE
MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN
IM BESITZ DES HERRN GEH. HOFRAT ERNST SEEGER, BERLIN



WILHELM LEIBL, ALTE PARISERIN
MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN
IM BESITZ DES HERRN GEH. HOFRAT ERNST SEEGER, BERLIN



WILHELM LEIBL, DER SAVOYARDENKNABE

auch noch ausserdem was mir beliebt dort malen. Für Wohnung, Leben, Reise würde gesorgt werden und könnte ich den Preis feststellen. Der Herzog versicherte, mir Empfehlungen an alle seine Freunde und Verwandten mitzugeben und stände mir sein Haus offen. Das Porträt der Frau Gedon müsste ich unter jeder Bedingung mitbringen und verbürgten sie mir, dass ich in Paris grossen Succès damit haben und jedenfalls den ersten Preis davontragen würde. Ich versprach, nachdem dieselben beinahe eine Stunde bei mir gewesen waren und manchmal erstaunt meine Fäuste betrachtet hatten, mir die Sache zu überlegen und wird am Freitag um 11 Uhr der Herzog zu mir kommen, um meine Antwort zu vernehmen. Ich führe Euch hier die Namen der anderen Herrschaften an: Monsieur et Madame Jules de Lanx, rue Jean Goujon 39 — Georges Le Lourd, Premier Secrétaire de la Légation de France. Wie ich höre, ist die rue Jean Goujon eines der schönsten Stadtviertel in Paris. — Diese Sache ist jetzt schon in ganz München bekannt und beneiden mich alle um mein Glück. — Schreibt mir nun sofort Eure Meinung. Ich bin noch sehr unentschlossen und möchte lieber mein Bild* jetzt ruhig hier fertig malen."

Hatte nun schon die Bekanntschaft mit Courbet, der gleichfalls öfters den Wunsch äusserte, Leibl in Paris zu sehen, einen solchen Plan in unserem Künstler im stillen erstehen lassen, so brachte denselben dieser französische Besuch in der Akademie völlig zur Reife.

Unterm 24. Oktober 1869 schreibt er an die Eltern:

„Nach langem Überlegen habe ich mich entschlossen, nach Paris zu gehen und demnächst dem Herzog, der gestern um die festgesetzte Stunde bei mir erschien, meinen Entschluss mitgeteilt. Ich werde noch bis zum Schluss der Ausstellung hier bleiben, um das Bild an Herrn Joest abzusenden. Wenn ich abreisen will, brauche ich nur zu dem französischen Gesandten zu gehen, wo ich das nötige Geld für Reise und Leben in Paris erhalte. In Paris selbst wird alles für mich bereit sein. Die Dame, die ich male, ist, wie ich höre, die beste Malerin in Paris und malt unter dem Namen Juliette Braun; sie soll bei der letzten grossen Ausstellung in Paris eines der schönsten Bilder gehabt haben und hat dafür die goldene Medaille erhalten. So wurde mir von den besten hiesigen Künstlern erzählt, worunter auch der Maler des Bildes der Generäle Wallensteins,* was damals auch in Köln so viel Aufsehen erregte. Diesem gefällt meine Malerei so sehr, dass er mich wiederholt über meine Art und Weise zu Malen fragte. Der berühmte Maler Courbet rühmte mich, und bin ich der Einzige, der dies in München von sich sagen kann. Vor meiner Abreise wird von der Piloty-Schule ein Abschiedsessen mir zu Ehren abgehalten, wie bei der Abreise Makarts und die ganze Schule fühlt sich durch die mir von den Franzosen bezeugte Achtung geehrt."

Am 12. November 1869 berichtet Leibl den Eltern von München aus: „Für jetzt kann ich sonst wenig schreiben, da die Vorbereitungen zu meiner morgen, Samstag, stattfindenden Reise mich ungewöhnlich in Anspruch nehmen . . . . . Ich habe mir einen neuen Überzieher machen lassen und einen Zylinder gekauft. Ich werde in Saarbrücken einen Besuch machen." — Hiernach trat also Wilhelm Leibl am 13. November 1869 seine Reise nach Paris an. Ein grosser Kreis von Künstlern begleitete ihn, der — ein fast einziges Ereignis in seinem Leben — stolz im Zylinderhute einherschritt, zum Bahnhof. Er ging über Saarbrücken, wo er seinen Bruder Ferdinand besuchte, der ihn nach Paris begleitete.

In Paris fand Leibl eine Stütze an einigen deutschen Künstlern, die er dort kennen lernte. Unter ihnen sind die sehr begabten Maler Scholderer, Eysen, Burnitz und der Mecklenburger Paulsen zu nennen. In des letzteren Atelier hat er auch gearbeitet; mit dem Maler Steinhardt wohnte er zusammen, mit den bekannten Künstlern Stevens und Pils verkehrte er gern. Künstlerisch stand er aber allen damals in Paris lebenden deutschen Malern nicht nahe; sie erkannten seine Bedeutung nicht. —

Ein Brief der Mutter an ihre Tochter vom 25. Dezember 1869 giebt über Leibls Leben in Paris Aufschluss. Die Mutter berichtet: „Meinem Versprechen, sobald ich über Wilhelms Verhältnisse erführe, mitzuteilen, will ich doch nachkommen. Durch Ferdinand, der, wie wir vermuteten, ihn nach Paris begleitete, haben wir erfahren, dass es Wilhelm dort sehr gut geht. Er befindet sich in einer äusserst vornehmen Familie, wo ihm ein ganz herrliches Atelier zur Verfügung steht. Durch seine vorzüglichen Leistungen steht er bei dieser Familie sowie bei den ersten Künstlern

* „Kunstkritiker".

* Scholz, Dresden.

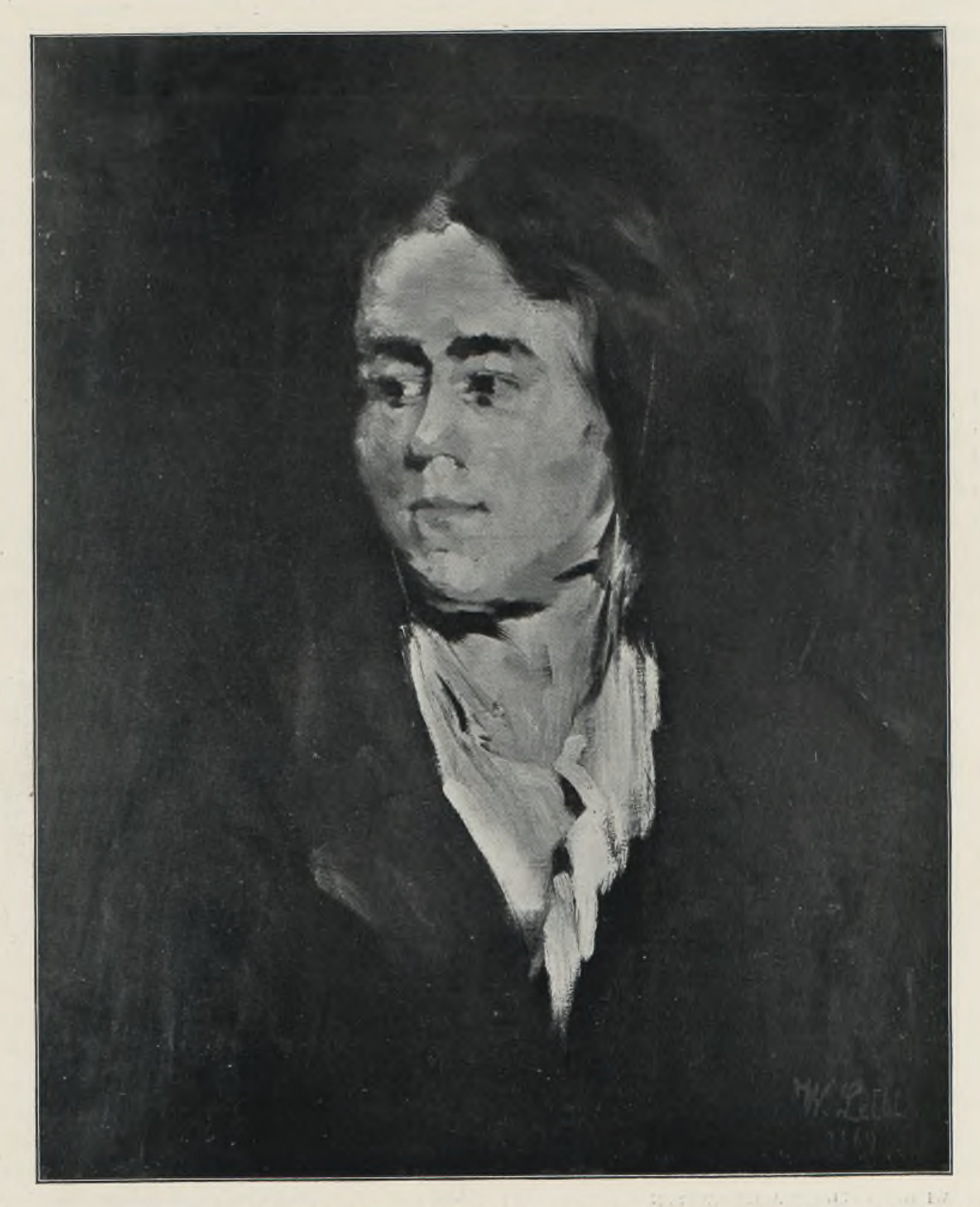
von Paris in grosser Achtung. Sodann ist Paris ein besonders guter Boden für tüchtige Künstler, indem es dort eine Menge von Kunstmäcenen giebt, welche hervorragende Leistungen auch entsprechend bezahlen, abgesehen von anderen, der Kunst förderlichen Eigenschaften, welche die Stadt an und für sich besitzt. Wilhelm wohnt in Gemeinschaft mit Herrn Steinhardt, einem der tüchtigsten Maler in Paris, der ebenfalls ein herrliches Atelier besitzt, avenue montagne 37 c quartier des champs elysées, elegantester, nobelster Teil von Paris, wo nur die feine Welt verkehrt, in unmittelbarster Nähe der rue Goujon, in welcher Madame de Lanx, die er malt, ihr Hotel besitzt. Dieses letztere ist äusserst elegant eingerichtet, indem es in allen Teilen mit orientalischen Möbeln und Luxusartikeln ausgestattet ist. Wilhelm arbeitet von $^1/_2$10 Uhr morgens bis $5^1/_2$ Uhr nachmittags. Um 11 Uhr ist Dejeuner bei Frau Lanx, nachmittags 6 Uhr Diner in der gemeinschaftlichen Wohnung des Herrn Steinhardt, letztere ebenfalls komfortabel eingerichtet. Haushaltung und Diner besorgt ein auf gemeinschaftliche Kosten gehaltener Domestique, mit dem Wilhelm sehr zufrieden ist. Nach dem Diner hält Herr Steinhardt, ein ausgezeichneter Klavierspieler, Klaviervorträge, zuweilen finden in dessen Wohnung musikalische Soireen statt. Viermal hat Wilhelm wöchentlich französischen Unterricht und er weiss sich jetzt schon hinreichend in der Landessprache auszudrücken. Diese Sprache scheint ihm zu gefallen, wie überhaupt die feinere französische Lebensart ihm mehr zusagt. So steht zu erwarten, dass er Paris vielleicht nie verlässt. — So die Wiedergabe von Ferdinands Schreiben. Wollen wir das beste hoffen."

Später scheint Leibl eine andere Wohnung bezogen zu haben; es wird berichtet, er habe eine Zeitlang mit dem Geiger Wilhelmi und dann auch mit dem Maler Paulsen zusammengewohnt.

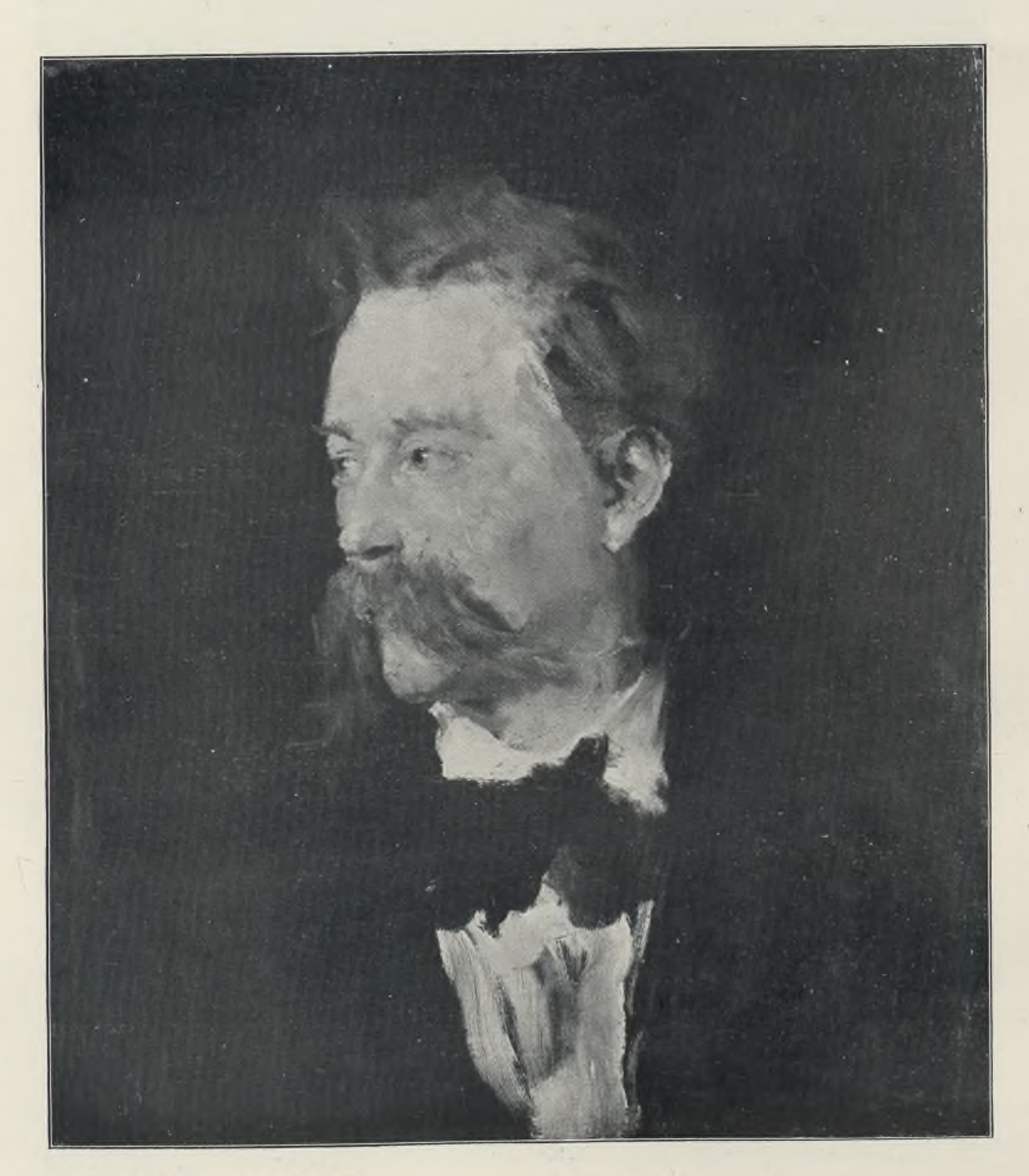
Sehr viel verkehrte Leibl in Frankreichs Hauptstadt mit Courbet. Sie trafen sich häufig in kleinen Kneipen des Quartier latin oder in Hinterstuben von Caféhäusern. Courbet hatte jedes Mal einen grösseren Kreis Gleichgesinnter um sich, teils Künstler, teils andere Leute der Intelligenz. — Leibl, obzwar des französischen Sprechens nicht mächtig, merkte doch aus einzelnen Worten und aus Blicken und Gesten, um was es sich bei diesen Zusammenkünften handelte, zumal, wenn, wie das nicht selten geschah, der Wirt kam und mit dem Finger am Munde andeutete, dass die Polizei nicht ferne sei. Es waren mit dem Napoleonschen Regime Unzufriedene, die sich um Courbet versammelten und dieser musste oft dem deutschen Gaste vertraulich auf die Schulter klopfen, um ein etwaiges Misstrauen der Genossen zu verscheuchen. — Leibl sprach in seinem späteren Leben gerne von diesen Abenden in Paris und bedauerte dann Courbet, der bekanntlich unter der Commune Kultusminister war, die Vendôme-Säule stürzen liess, unter Verpfändung seiner kostbaren Werke sie wieder aufrichten musste, als einziger unter den Kommune-Ministern wegen seiner Verdienste um die Erhaltung des Louvre nicht erschossen wurde, aber am 31. Dezember am Genfersee in der Verbannung starb. Und wenn Leibl das Wort Courbets erwähnte, das dieser in der letzten Zeit seines Lebens in Verbitterung sprach: sein Vaterland sei zu bedauern, es habe diejenigen, die es ehrlich mit ihm meinten, umgebracht, so rechnete er auch Courbet, den er als Freund verehrte, unter diese Ehrlichen, ja „zu Ehrlichen".

Man hat oft den Versuch gemacht, Leibl als Schüler oder Nachahmer Courbets hinzustellen und noch in jüngster Zeit hiess es in einer vielgelesenen Zeitschrift: Leibl sei ohne Courbet nicht denkbar. Solche Ansichten sind wohl nur in Deutschland möglich; im Vaterlande Courbets empfindet man die Bedeutung Leibls anders. Sie zu widerlegen, braucht es nur ein offenes Auge für Leibls Kunst, in der aus jedem Stücke volle Selbständigkeit spricht. Ja es genügt sogar der Hinweis auf Leibls Werke vor dem Jahre 1869, in dem er zum erstenmal Courbetsche Bilder überhaupt sah, so z. B. auf das *Porträt seines Vaters*, auf die *Kunstkritiker*, auf das Bildnis der Frau *Gedon* u. a. m. Sie tragen die gleich charakteristische Kraft, wie diejenigen seiner mittleren und späteren Zeit, sie sind mit Courbets Werken verglichen noch schöner und tiefer in der Malerei, sie sind wie alles was Leibl schuf, unbeeinflusst, mit einem Worte Originale in des Wortes stärkster Bedeutung. Courbet und Leibl beschritten unabhängig und nichts ahnend von einander den gleichen Weg und ein glückliches Geschick fügte es, dass sie sich auf diesem Wege persönlich trafen. Jeder war fertiger Meister für sich, als sie sich kennen lernten. Anregung hin und her und Freundschaft war das Resultat dieser Begegnung. Etwas anderes konnte es der Natur der Sache und der Natur der Persönlichkeiten nach nicht sein.

Leibl hatte die pariser Ausstellung des Jahres



WILHELM LEIBL, DER REVOLUTIONSHELD IM BESITZ DES HERRN GEH. HOFRAT ERNST SEEGER, BERLIN



WILHELM LEIBL, MALER PAULSEN

1870 mit dem Porträt der Frau Gedon und mit demjenigen Sperls (jetzt in der budapester Galerie) beschickt. Was München dem „Schüler" verweigert hatte, wurde dem Meister in Paris zuteil: die erste Auszeichnung des Salons, die grosse goldene Medaille. — Ein Verehrer seiner Kunst, namens Artz schrieb ihm damals (3. Mai 1870): „Ihr Porträt im Salon (Frau Gedon) ist entzückend und ist ganz einfach so schön, wie Rembrandts schöne Sachen."

Etwa dreiviertel Jahre dauerte des Künstlers Aufenthalt in Paris und was aus seiner Hand dort entstand, ist verhältnismässig viel. Nie mehr in seinem späteren Leben war er in so kurzer Zeit so produktiv.

Es sind vor allem zwei heute hochberühmte Bildnisse einer jungen und einer alten Pariserin. Das eine Bild, kurzweg „die Cocotte" genannt, ist mit unglaublicher Virtuosität gemalt, von so charakteristischer Wahrheit, dass es schwer wird, ähnliches überhaupt zu finden. Kopf und Hände sind von unerreichbarer Weichheit, Gewand und Umgebung von raffinierter Stofflichkeit und der Glanz und Schmelz des schwarzen Kleides sind vielleicht nur noch in den „Dachauerinnen" übertroffen. Courbet war von diesem Bilde entzückt, stand oft bewundernd und Beifall spendend während des Malens hinter Leibl und machte jüngere Künstler auf das fertige Bild mit den Worten aufmerksam: „Restez ici". Wenn Leibl in späteren Zeiten Zeitungskritiken las, in denen er in fast wegwerfendem Sinne als Bauernmaler bezeichnet wurde, dann verwies er immer darauf, man scheine vergessen zu haben, dass er auch Herren und Damen der feinen Gesellschaft porträtiert und in Paris auch Demimondainen gemalt habe. Er wollte damit sagen, dass sein Pinsel auch imstande sei, statt der „derben Bauernmalerei", wie es gerne hiess, sich auch an feinere Sujets zu wagen, — dass der „robuste Leibl" auch eines „zarten Ausdrucks" fähig sei.

Das andere Bild, dasjenige einer alten Pariserin — das Modell war eine Portiersfrau —, ist mit breiterem, flüchtigen Pinsel geschaffen, jeder Strich sitzt rasch und meisterhaft; das Bild zeigt herrliche Konturen und trotz des Vorwurfes einer armen alten Frau ist es von wahrhafter Vornehmheit. Wie oft hat man in einer nun glücklich verflossenen Zeit das Wort gehört: Leibls Bilder erzählen nichts. Und doch: Wenn je ein Bild, so ist es dieses, das jenes Wort zunichte macht. Eindringlicher als diese schlichte Frau, die in einfachem ärmlichen Kleide bei ihrem mageren Abendbrote sitzt, kann kein Bild mehr erzählen. Es ist das Endresultat eines langen Menschenlebens, das aus diesem Kopf und diesen Händen, das aus dieser ganzen Figur und aus diesem Raume spricht. — Gerade der Umstand, dass das Bild technisch nicht bis zum Äussersten geführt ist, erhöht den Reiz desselben und den Eindruck unvergleichbarer Wahrheit.

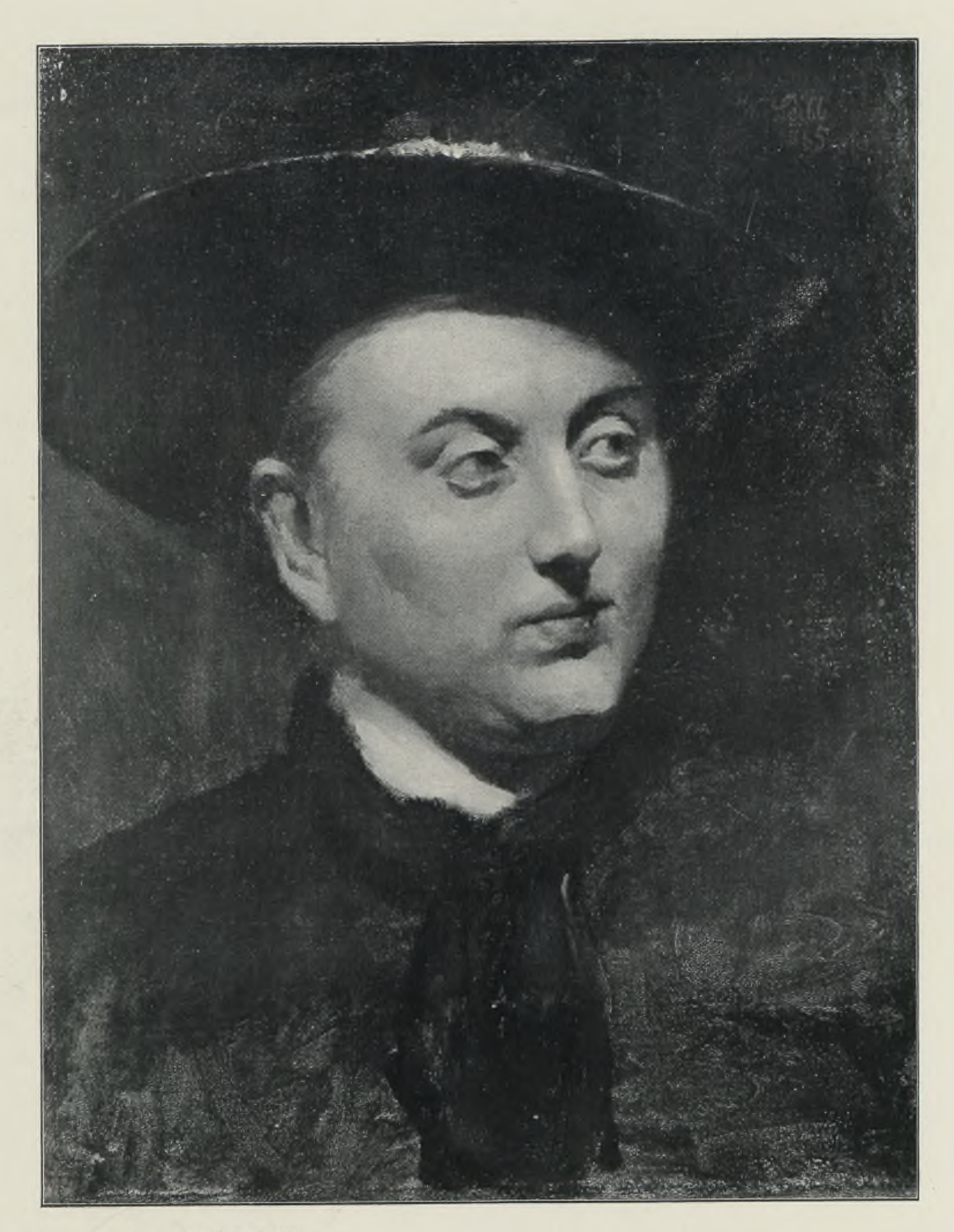
Das Bild wurde im Jahre 1896 von Kommerzienrat Seeger auf dem Dachraume von Leibls Atelier in Aibling unter altem Gerümpel entdeckt und nebst mehreren Jugendarbeiten — von denen zwei sich jetzt im städtischen Museum in Magdeburg befinden — erworben.

Ausser diesen zwei Hauptarbeiten seiner pariser Zeit hat der Künstler dort noch das Bild eines auf einem Sopha eingeschlafenen Savoyardenknaben, den Leibl selbst einmal halb verhungert antraf, geschaffen; ferner das Porträt der obengenannten Juliette Braun, dasjenige des Malers Paulsen, einen Studienkopf zur Cocotte, der unter dem Namen „die Grisette" bekannt ist, eine moderne Gesellschaft (Skizze) und einen männlichen Kopf, unfertig (Revolutionsheld genannt), also im ganzen 8 Werke, die wohl geeignet waren, die Zeit von etwa 8 Monaten auszufüllen.

Was wir von des Künstlers pariser Aufenthalt sonst noch wissen, das sind spärliche Erinnerungen ihm Nahestehender über Kunsteindrücke daselbst. In der Sammlung des Louvre boten ihm insbesondere die Niederländer reiche Anregung und Courbets Werke erschienen ihm als die Blüte einer gesunden, kräftigen, männlichen Malerei. Über die „Woge" dieses Meisters schrieb er an Sperl in hoher Begeisterung: solche Wahrheit und Kraft sei unerreichbar. — Leider sind aus der pariser Zeit ausser einem einzigen keine Briefe mehr erhalten. Die bedeutendsten Briefe, die von Leibl nicht nur aus Paris, sondern auch von anderen Orten her überhaupt existierten und die seine Kunstanschauungen frei und offen wiedergaben, waren an Sperl gerichtet. Sperl hat sie lange in einem Paket aufbewahrt; aber im Jahre 1899, als er an einem heftigen Influenza-Anfall in Aibling zu sterben meinte, hat er das ganze Bündel, damit es nicht in unrechte Hände käme, verbrannt. Wenn auch der eine oder andere Brief an Angehörige einzelne Blicke in Leibls Künstlertum gestattet, so sind doch die zusammenhängenden und wertvollsten Dokumente für seine Auffassung der Kunst damit leider für immer verloren.

Sicher ist, und dafür spricht auch schon seine damalige Arbeitsfreude, dass Leibl gerne in Paris war und vielleicht seinen Aufenthalt dortselbst noch länger ausgedehnt hätte, wenn nicht der Krieg von 1870 ausgebrochen wäre. Ob er wohl für immer dort geblieben wäre? Man wollte ihn dort halten. Der Herzog Tacher de la Pagerie hatte die Absicht, ihn dem Kaiser Napoleon vorzustellen, viele Leute der vornehmsten Gesellschaft waren zu Porträts vorgemerkt, und der Kunsthändler Goupil machte ihm glänzende Angebote. Aber wir glauben doch nicht zu irren, wenn wir trotz alledem die Frage verneinen. Leibl war eine zu kräftige und ehrliche, eine zu unverdorbene Natur, um auf die Dauer an solchem Leben Gefallen zu finden. Sein Drang nach Einfachheit, Wahrheit und Freiheit wäre doch über kurz oder lang durchgebrochen; er hat zu jeder Zeit seines Lebens, auch schon in jungen Jahren, Selbstzucht und Entsagung geübt. Einige Jahre später schreibt er von Schloss Holzen aus dem angenehmsten Leben heraus: „Ich freue mich wieder auf ein weniger gutes, aber *freies* Leben.“

Als ihm mehrere Jahre später neuerdings zugeredet wurde, nach der Metropole Frankreichs zu gehen, er könne dort in kurzer Zeit Villa und Equipage haben, da lehnte er ab, indem er kurz meinte, das sei nichts für ihn. In einem Briefe an die Mutter, undatiert, aber offenbar in München kurz vor seinem Wegzuge nach Berbling geschrieben, sagt er: „Erwartet auch nicht von mir, dass ich etwa nach Paris gehe oder Gastrollen im Porträtmalen geben werde: dies wäre mein sicherer Ruin. In dieser Beziehung kenne ich mich und werde meinen eigenen Weg wandeln wie bisher, vielleicht nicht so sehr zum Vorteil des Geldbeutels als zu Nutz und Frommen meiner Kunst, die nicht durch den geringsten Hauch von Schwindel oder Charlatanerie berührt werden darf.“ Und von Berbling aus erwähnt er nur einmal ohne jeden Beisatz: „Auch habe ich wieder verschiedene Offerten, um nach Paris zu kommen.“ Immer aber hat er von den Parisern und von den kunstsinnigen Franzosen überhaupt mit hoher Achtung gesprochen. Sie waren es ja auch, die den „Monsieur Lièble“, wie sie ihn nannten, zuerst voll erkannt hatten und seine Kunst auch später, zu jener Zeit noch verehrten, da er in der Heimat schwere Jahre der Verkennung durchleben musste. Aus letzterer Zeit heraus (15. Mai 1883) berichtet er einmal über günstige Kritiken, die ihm von Paris zugekommen seien und fügt den aus tiefstem Grunde kommenden Ausruf bei: „Welch ein Glück für mich, dass Paris noch existiert!“ Und an Herrn v. Schön in Worms schreibt er: „Sie werden jetzt übrigens auch mit mir darüber einig sein, dass, wenn Paris nicht existierte, es dem deutschen Neide gelungen wäre, mich vollkommen in den Skat zu legen.“



WILHELM LEIBL, STUDIENKOPF



ALT-MEISSNER PORZELLAN AUS DER SAMMLUNG FISCHER, DRESDEN



CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

In Alfred Stevens, der jetzt nach einem langen Dasein verstorben ist, verlor die Welt einen Maler, dem in seiner Jugend- und Blütezeit sensationelle Erfolge beschieden waren, wenn es berechtigt ist, dieses Wort bei einer so konservativen, kontemplativen, fast reaktionären Kunst anzuwenden. Seine Blütezeit traf mit den Tagen des zweiten Kaiserreichs zusammen, das er, obzwar ein geborener Belgier, in seinen Salonscenen typisch dargestellt hat. Seine Domäne waren die ruhigen Scenen mit wirklich eleganten Damen in behaglich luxuriösen Zimmern, die Damen wirkten nicht immer sehr gescheit, immer aber zurückhaltend und vornehm, und sie boten auch schon darum keine Handhabe, Stevens mit den üblichen Malern von „Genrebildern" in Vergleich zu bringen. Seine Gemälde waren mehr Existenzbilder als Genrebilder.

In späteren Jahren trat bei ihm eine grosse Décadence ein. Sie entwickelte sich allmählich. Schliesslich wurde sie reissend. Die Zahl seiner Bilder vermehrte sich in eben dem Maasse, in dem ihre Qualität schlechter und am Ende ganz unerträglich wurde. Mit nachlässig gemalten Köpfen von Kokotten, und Meerbildern, die ohne Anschauung von der See hingestrichen waren, endete dieser Künstler, der im Beginn mit skrupulöser Gewissenhaftigkeit darauf gehalten hatte, stets echt zu sein und alles nach der Natur zu malen. In der Zeit seiner Blüte stand er, was allgemeine Geltung betrifft, mit in der ersten Reihe der französischen Kunst. Einige seiner Bilder aus der guten Zeit sind auch in Deutschland.

✲

Nach Rembrandts „Staalmeesters" im Rijksmuseum zu Amsterdam hat die Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst in Berlin eine Reihe von Heliogravuren herausgegeben, die zu den vollendetesten Leistungen der modernen Reproduktionstechnik gehören, und die das Werk, soweit Form und Technik in Frage kommen, dem intimsten Studium erschliessen. Das ganze Bild ist in der Grösse von 40×60 cent. wiedergegeben, die fünf hauptsächlichen Porträtköpfe in der Grösse des Originales.

✲

Die Versteigerung der Kunstschätze aus der Villa George Agath-Breslau, von der schon wiederholt in der Presse die Rede war, findet nun definitiv am 22. und 23. November durch Rudolph Lepkes Kunst-Auctions-Haus in Berlin statt. Es handelt sich nicht um eine Sammlung im entwickelungsgeschichtlichen Sinne, es ist vielmehr das Prunk- und Schaugerät des vornehmen Patrizierhauses, welches ein geläuterter Geschmack und feinsinniges Kennertum in langen Jahren ansammelte. Und so begegnen wir speziell dem deutschen Prunksilber des 16. und 17. Jahrhunderts in erlesenen Stücken. Massige danziger und königsberger Humpen mit vollendet getriebenen Figuren, die fein und elegant

geformten Kelche des nürnberger und augsburger Goldschmidts, kostbares gotisches Altargerät geben der Sammlung eine reiche Mannigfaltigkeit. Es scheint uns, dass drei Arbeiten aber auch das Interesse des Forschers wecken dürften. Zunächst eine prächtige, gotische silberne Marienfigur auf reich architektonisch gegliedertem Postament, die, was sehr selten vorkommt, eine Meisterbezeichnung trägt; leider der zweite Buchstabe des Monogramms undeutlich zu lesen. Ferner ein Reliquienkästchen von ganz einziger Art. Früher ein Kabinetstück der Sammlung Felix und in seiner unendlichen Feinheit längst gewürdigt, gewinnt es dadurch an Interesse, dass wir im Innern die volle Signatur des Meisters mit der Jahreszahl entdecken: Philipp Benner 1609. Wenn es bisher stets als Meisterwerk des 16. Jahrhunderts galt, so ist es um so erstaunlicher, dass noch im Ausgang der Blütezeit eine Arbeit entstand, die stark an die berühmtesten Kleinmeister erinnert. Als drittes sei erwähnt das Trinkgefäss in Gestalt einer Eule. Diese Silberarbeit stammt aus der Sammlung Hedon, kam von dort in die Sammlung Felix, von wo sie G. A. erwarb. Bisher nicht bekannt und nirgend erwähnt ist, dass am Bodenrand sich die züricher Beschau befindet, das typische Z.



Als Kabinetstück unter den Limoges-Arbeiten gilt eine grosse ovale Schale, wohl eine Arbeit des Jean de Court, auf beiden Seiten reich bemalt, und zwar grosse allegorische Figuren darstellend.

Es ist nötig, den reich illustrierten Katalog durchzusehen, um einen Begriff vom Inhalt der Sammlung zu bekommen. Italienische Majoliken, prächtige kreussener Krüge, Elfenbeinfiguren und Pokale, Bijoux, Teppiche und eine Anzahl augsburger Turmuhren aus vergoldeter Bronze, die zu den schönsten bekannten zählen, machen diese Versteigerung wohl zu der interessantesten der beginnenden Saison. Die Ausstellung dauert vier Tage, vom 18.–21. November a. c.

❊

Der im vorliegenden Heft dargebotene Aufsatz von Cornelius Gurlitts: das englische Porträt im 18. Jahrhundert, ist dem ersten Heft der demnächst im Verlage von Julius Bard und Bruno Cassirer erscheinenden Publikation: „Das Porträt" entnommen.

❊

Vincenz van Goghs Briefe an seinen Freund und an seinen Bruder, deren teilweise Veröffentlichung in unseren Heften erfolgte, erscheinen nunmehr in Buchform geschmückt mit zehn Abbildungen.

❊

Eine gewählte Sammlung alt-meissener Porzellans aus dem Besitz des Herrn C. H. Fischer in Dresden kommt vom 22.–25. Oktober durch J. M. Heberle in Köln zur Versteigerung. Prof. Dr. v. Falke sagt über diese Sammlung, aus der wir einige hervorragende Stücke reproduzieren: Jeder Beitrag, der das Bild der meissener Produktion zu erweitern oder zu vertiefen geeignet ist, ist willkommen. Die Sammlung C. H. Fischer steht unter den Spezialsammlungen des sächsischen Porzellans in der ersten Reihe, nicht nur wegen ihres grossen Umfanges, sondern auch wegen der sehr beträchtlichen Zahl ganz hervorragender Stücke an Gefässen sowohl wie an Figuren. Davon ist einiges durch die Abbildungen in K. Berlings Werk „Das meissener Porzellan und seine Geschichte" allgemein bekannt gemacht worden; der Katalog der Firma J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne) giebt aber zuerst ein Gesamtbild der Sammlung.

Die Überlegenheit Meissens über alle andern deutschen Porzellanfabriken beruht auf den Erzeugnissen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, aus der Zeit also, in der Meissen noch fast allein stand und aus eigenstem Können einen selbständigen europäischen Porzellanstil geschaffen hat. In der Darstellung der verschiedenen Dekorationsarten dieser Periode liegt vornehmlich die Bedeutung der Sammlung Fischer; man kann sagen, dass dieser kunstgeschichtlich und künstlerisch interessanteste Teil der meissener Produktion hier so gut wie vollständig vertreten ist.

Schon das Anfangsstadium der braunen Böttgermasse tritt mit einem sozusagen historischen Denkmal auf den Plan, der kleinen Porträtstatuette des Gründers und Schirmherrn der Manufaktur, Königs August des Starken von Sachsen-Polen in Rüstung und barock gebauschtem Mantel. Daran schliesst sich ein brauner Krug, in dessen eingeschliffenes Ornament aus Ranken und Trophäen im Louis XIV.-Stil das Bildnis desselben Landesherrn nebst zwei allegorischen Figuren eingeordnet ist. Man nimmt an, dass die Gefässformen dieser frühesten Zeit, zu denen die achtseitige braune Kanne (Nr. 329) gehört, der Thätigkeit des dresdener Hofgoldschmieds Irminger zu verdanken sind, den König August schon 1710 in den Dienst der Porzellanfabrik gestellt hat. Wenn man von einem Stück der Barockzeit behaupten kann, dass



es in der That den Stil einer Goldschmiedsarbeit aufweist, so ist das bei der merkwürdigen Bartmannskanne der Fall, deren Henkel und Ausguss von Faunen und einem Delphin gebildet sind. Die Wappen von Sachsen und Polen in Goldmalerei zieren die Fläche.

Echt keramisch erfunden ist dagegen eine Gattung von Gefässen mit frei aufgelegten naturalistischen Zweigen, meist Rosen, die bis in die Zeit Böttgers zurückgeht. Dazu gehört ein Service aus Vase, Kanne, Schale und zwei Tassen, bei welchem die Rosenzweige zum Teil in Grün und Violett bemalt sind; eine Vase mit zwei Masken und vielfarbig bemalten Zweigen und schliesslich das besonders reizvolle blattförmige Tablett mit Kanne und zwei Tassen, das neben den plastischen Zweigen bereits gemalten Dekor im Stile des japanischen Arita-Porzellans und goldene Spitzenränder aufweist. Das Fortleben dieser plastischen Verzierung über die Böttgerperiode hinaus zeigt noch eine stattliche weisse Flachterrine mit Vogelknauf, deren Henkel bereits auf Kändler hinweisen.

Der Dekor aus flachen Reliefzweigen, die nicht aufgelegt, sondern in der Hohlform hergestellt sind, fehlt der Sammlung Fischer ebensowenig, wie die gleichzeitigen Goldmalereien. Die letzteren stehen auf der Grenze zwischen der Böttgerperiode und der Heroldperiode. Die Jagdbilder in Goldmalerei oder in Silber werden zumeist der Zeit vor 1720, und zwar speziell dem seit 1711 in Meissen angestellten Maler Christoph Schäffler zugeschrieben, während man die damit eng verwandten Goldchinesen auf Herold zurückführt. Aus dieser Gruppe ist ein sehr ungewöhnliches Stück hervorzuheben, die Kanne, die mit vergoldeten Flachreliefs die Darstellung einer Hirschjagd in Eisenrotmalerei vereinigt.

Jedenfalls sind die Goldchinesen eine Vorstufe der buntfarbigen Chinoiserien, die Herold selbst, wie seine Radierungen vom Jahre 1726 beweisen, erfunden und mit unerschöpflicher Phantasie variiert hat. Die Vorzüge dieses farbenreichen Dekors hat Brüning in dem genannten Werke vortrefflich gewürdigt. Der Chinesendekor zeigt sich in glänzendster Entfaltung auf zwei grossen Tellern der Sammlung Fischer, und in gleich vollendeter Ausführung auf dem Trinkkrug mit dem Wappen von Zobel. Die den Chinoiserien Herolds so eigentümliche Vermengung des exotischen Elements mit den europäischen Ornamenten des Spätbarock ist an diesem Humpen durch die Verwendung der Chinesen als Wappenhalter besonders auffällig. Als hervorragende Stücke der Gattung sind noch zwei Flaschen mit unterglasurblauen Rouenornamenten auf der Schulter zu nennen, und weiter eine niedrige Deckelkanne mit Unterschale, deren feine Malerei in einer sehr ungewöhnlichen Farbenwahl ausgeführt ist. Innen sind Goldornamente auf einen Grund des frühmeissenischen, lilafarbenen Lüsters aufgetragen, der 1720 in den Akten als „Perlmutter" erwähnt wird. Aussen umschliessen lüstrierte Goldrahmen mit Purpurchinesen Landschaften in einfarbiger Schwarzmalerei.

Vor und neben diesen pseudoorientalischen Darstellungen hat die meissener Manufaktur wirklich ostasiatische Dekorationen in grosser Zahl bis zur Täuschung getreu wiederholt, wobei das japanische Arita-Porzellan häufiger als das chinesische die Vorbilder lieferte. Für die Malerei in zartfarbigem Email und Eisenrot sind vortreffliche, aus vielen ähnlichen Stücken herausgegriffene Beispiele die Kanne mit Silberfassung, zwei Dosen, welche noch die Form japanischer Kogos beibehalten haben, ein-





Zuckerstreuer in Flaschenform mit dem Tigermuster, und schliesslich die grosse ovale Terrine mit hochansteigendem Deckel und Osierrand ebenfalls mit dem Tigermuster bemalt. Dieselben Japandekors erscheinen häufig in weissen Feldern ausgespart auf gelben, violetten und hellgrünen Grundfarben. An diese Gruppe fügen sich an zwei gedeckelte Sechskantvasen und die grosse Kürbisflasche ein Werk von kräftigster Farbenwirkung. Aus dem chinesischen Bestiarium stammen die in Eisenrot und Gold so wirkungsvoll gemalten Drachenmuster des bekannten Geschirrs der Hofkonditorei in Warschau und Dresden, das hier mit einer Flachterrine vertreten ist.

Künstlerisch und technisch erreicht die Porzellanmalerei der Heroldperiode ihren Höhepunkt in den mit miniaturartiger Feinheit und reicher Farbenpracht ausgeführten „Seeprospekten“ und figurenbesetzten Landschaften und Veduten, die zumeist mit glänzenden Goldornamenten des Laub- und Bandwerkstils oder mit farbigen Fonds verbunden sind. In der Sammlung Fischer gipfeln die kostbaren Erzeugnisse dieses Stils in einem Prunkstück ersten Ranges, der bereits von Berling veröffentlichten Ovalterrine. Sie ist geradezu ein Formenschatz der verschiedenen Motive dieser Richtung zu nennen. In ihren Parklandschaften mit Figurenstaffage kündigt sich bereits die späterhin so verbreitete Anlehnung an den Stil Watteaus an. Von der Hand desselben Malers besitzt die Sammlung noch eine Dose. Eine Theebüchse mit Lagerscenen und Reitern und eine gleichartig bemalte Dose sind wegen der sehr geschickten Behandlung der umrahmenden Goldornamente mit weiss ausgesparten Blumen zu erwähnen, eine „Trembleuse“ und eine niedrige Tasse wegen des nicht häufigen ziegelroten Fonds. Ein Service mit zwölf Tassen bildet den Übergang in die Zeit des Rokoko, da die Goldränder der Miniaturveduten bereits mit unsymmetrischem Muschelornamernt duchsetzt sind.

Aus der Folgezeit finden sich noch polychrome und einfarbige Malereien von Watteaubildern, Bergmannsscenen, Jagden, Landschaften, Vogelstücken und Porträts, letztere namentlich bei den Dosen. Unter diesen ist eine mit dem Bildnis des König August und mit Freimaureremblemen versehene Dose auch gegenständlich bemerkenswert. Gut vertreten sind schliesslich die Gefässe in Form von Früchten, unter welchen eine grosse Melone durch die wohlgelungene naturalistische Bemalung hervorragt.

Den Gefässen der Sammlung stehen die Figuren und Gruppen gleichwertig zur Seite.

In die Anfänge der meissener Plastik reicht wohl noch als Modell das kleine farbige Figürchen des Königs August des Starken in antiker Tracht zurück, da es der erwähnten Kurfürstenstatuette aus brauner Böttgermasse in der Modellierung unverkennbar verwandt ist. Auch die grosse weisse Statuette des Kurfürsten mag der Frühzeit angehören.

Von 1730 an beherrscht bekanntlich Kändlers starke Künstlerpersönlichkeit das ganze meissener Modellwesen so souverän, dass der Arbeitsanteil seiner Mitarbeiter auch in der Rokokoperiode noch nicht deutlich abzugrenzen ist. Für dieses Verhältnis ist höchst lehrreich die grosse Figur eines Dudelsackpfeifers, die durchaus dem Kändlerstil angehört und trotzdem mit der eingeritzten Künstlerbezeichnung „Kayser“ versehen ist. Kändler hat anfänglich einen gewissen statuarischen Stil aus der grossen Skulptur in das Porzellan herübergenommen und erst langsam und spät ganz abgestreift. Das lässt sich hier an einer Reihe von Arbeiten seiner Frühzeit verfolgen; die grosse kalt bemalte Büste des heiligen Franziskus, die farbige Statuette des heiligen Nepomuk und die am Kreuzesfusse knieende Maria Magdalena vertreten diese Richtung. Den statuarischen Stil wahrt auch trotz des kleineren Massstabes noch die Folge von acht weiblichen und männlichen Heiligen, die



ganz im Sinne dieser Auffassung fast weiss belassen, nur in den Fleischteilen farbig getönt und auf den Gewändern mit Goldblumen geziert sind. Die wuchtige breite Modellierung des jungen Kändler ist ferner der Serie von Bergmannsgestalten eigentümlich, an welche sich als stilistisch verwandt die Figuren einzelner Handwerker, des Goldschmieds, des Metzgers, des Schreiners, einige Soldatenfiguren und die Marktscene, einen Bauern und eine Köchin beim Gänsekauf darstellend, anschliessen. Die starke, lebhafte Farbigkeit in ungebrochenen Tönen, welche Kändler für die Bemalung namentlich der aus dem Volksleben entnommenen Typen bevorzugte, veranschaulichen unter anderem ein paar Bettlerfiguren, ein Tänzerpaar mit Musikanten und einige Harlekinfiguren.

In das viel gepflegte Gebiet des höfischen Lebens, der Maskeraden und des Theaters, der Liebesscenen von Schäfern und Kavalieren führen uns die Gruppe des Gichtkranken, die auf den Kurfürsten und die Gräfin Orszelska gedeutet wird, die künstlerisch ganz hervorragende Handkussgruppe, einen Herrn und eine Dame in polnischer Tracht darstellend, das grosse Schäferpaar auf Rokokosockel, verschiedene Türken, ferner zwei polnisch kostümierte Figuren neben Deckelschalen sitzend, die mit Miniaturveduten des Heroldstils bemalt sind. Von den Krinolinfiguren ist die fein bemalte Gruppe der Liebeserklärung und die weisse Gruppe hervorzuheben, die den König August den Starken selbst darstellt. Hieran reiht sich eins der gelungensten Meisterwerke der meissener Plastik: Das lebhaft bewegte Figürchen des Königs in rotem, schlafrockartigem Gewand, das mit goldenen und schwarzen Blumen ausstaffiert ist. Die Dame, der dieser fürstliche Liebhaber eine Kusshand zusendet, ist in einer berliner Sammlung und in einer hamburger Sammlung erhalten.

Eine ähnliche, bis zu porträtartiger Individualisierung verfeinerte Durcharbeitung ist noch drei Figurenpaaren der Sammlung Fischer zu eigen: Eine Dame auf hochgeschweiftem Rokokosockel, die wie der zugehörige Kavalier mit einem Hund spielt, wird als Gräfin Kosel gedeutet; der Offizier in Husarenuniform, dem eine Dame in polnischem Pelzmantel als Gegenstück dient, stellt den Fürsten Sulkowski dar; ein höchst eleganter Kavalier in Hut und Allongeperücke, mit Stock und Handschuhen gilt als Graf Brühl; die zugehörige Dame ist ebenfalls in Strassentoilette mit Umhang und Kopftuch dargestellt. Dieser besonders zierliche Kavaliertypus ist noch mehrfach in der Sammlung vertreten; der Dosenverkäufer, ein als Pilger maskiertes Paar, ein kleiner Kavalier mit breiter Schossweste, und eine Folge von fünf elegant gekleideten Musikanten sind augenscheinlich von derselben Meisterhand entworfen.

Die Mythologie geht in der meissener Plastik Hand in Hand mit der Allegorie. Es mag genügen, zur Kennzeichnung der Gattung auf einige ausgezeichnete Stücke hinzuweisen: Auf den Sonnenwagen Apollos, im Preisverzeichnis der Manufaktur 1765 mit 45 Thalern aufgeführt, auf die Tragische Königin unter einem Baum, als Melpomene bezeichnet, auf den Apollo und auf die Allegorien von Herbst und Winter. Das stattlichste Stück der Art ist jedenfalls die auf einem Schimmel reitende weibliche Figur der Europa, zu einer Folge der Erdteile gehörig.

Eine stark besetzte Gruppe bilden die Tiere. Sie beginnen mit den der Frühzeit Kändlers entstammenden Vögeln, darunter den farbenreichen grossen Eichelhäher und die Pirole. Darauf folgen Gefässe in der Gestalt von Affen, Eichhörnchen, Meerkatzen und Schwänen, ferner die farbigen Enten und Hühner und vieles andere Getier von den grossen bis zu den allerkleinsten Formaten.



Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers. Mit 132 Abb. München, Bruckmann 1905.

Die Vorzüge des Buches liegen in der Form der Darstellung. Wölfflin besitzt die Kunst, das, was ihm durch Kenntnis und Überlegung klar geworden ist, mit der grössten Anschaulichkeit vorzutragen. Er versteht es, die eigenen Vorstellungen von dem Charakter der Kunstwerke und von ihrem Verhältnis zu einander durch starke, sinnlich wirkende Wortbilder mit voller Schärfe und Deutlichkeit im Leser zu erwecken. Auch das Selbstverständliche und Bekannte scheint selbständig durchdacht und erarbeitet zu sein und durch die eigenartige, oft absonderliche Formulierung eine neue interessante Färbung, eine neue Bedeutung gewonnen zu haben. Auch der Kundige glaubt die Dinge nun klarer vor sich zu sehen als vorher. Die Darstellung Wölfflins in ihrer knappen, straffen Form, mit ihren scharf plastisch ausgeprägten Bildern hat etwas Zwingendes, Endgültiges. Allzu leicht jedoch drängt sich dabei das Wortbild an die Stelle der Anschauung und beeinträchtigt die Selbständigkeit des Lesers. Wissenschaftlich wäre das nicht ungefährlich, wenn Wölfflin sich nicht mit kluger Vorsicht fast ganz auf die gesicherten oder als gesichert geltenden Resultate der Forschung und Beobachtung beschränkt hätte. Sein Buch geht nicht auf grosse Neuerungen aus, es giebt keine neuen Gesichtspunkte zur Beurteilung und zum Verständnis Dürers und auch im Einzelnen bringt es über die Probleme in Dürers Leben und Entwickelung keine neuen Aufklärungen. Über die Schwierigkeiten gleitet die Darstellung mit geschickten Worten hinweg, zu keiner der wichtigen Fragen nimmt sie klar und entschieden Stellung, noch weniger bemüht sie sich, einen Beitrag zu ihrer Lösung zu liefern.

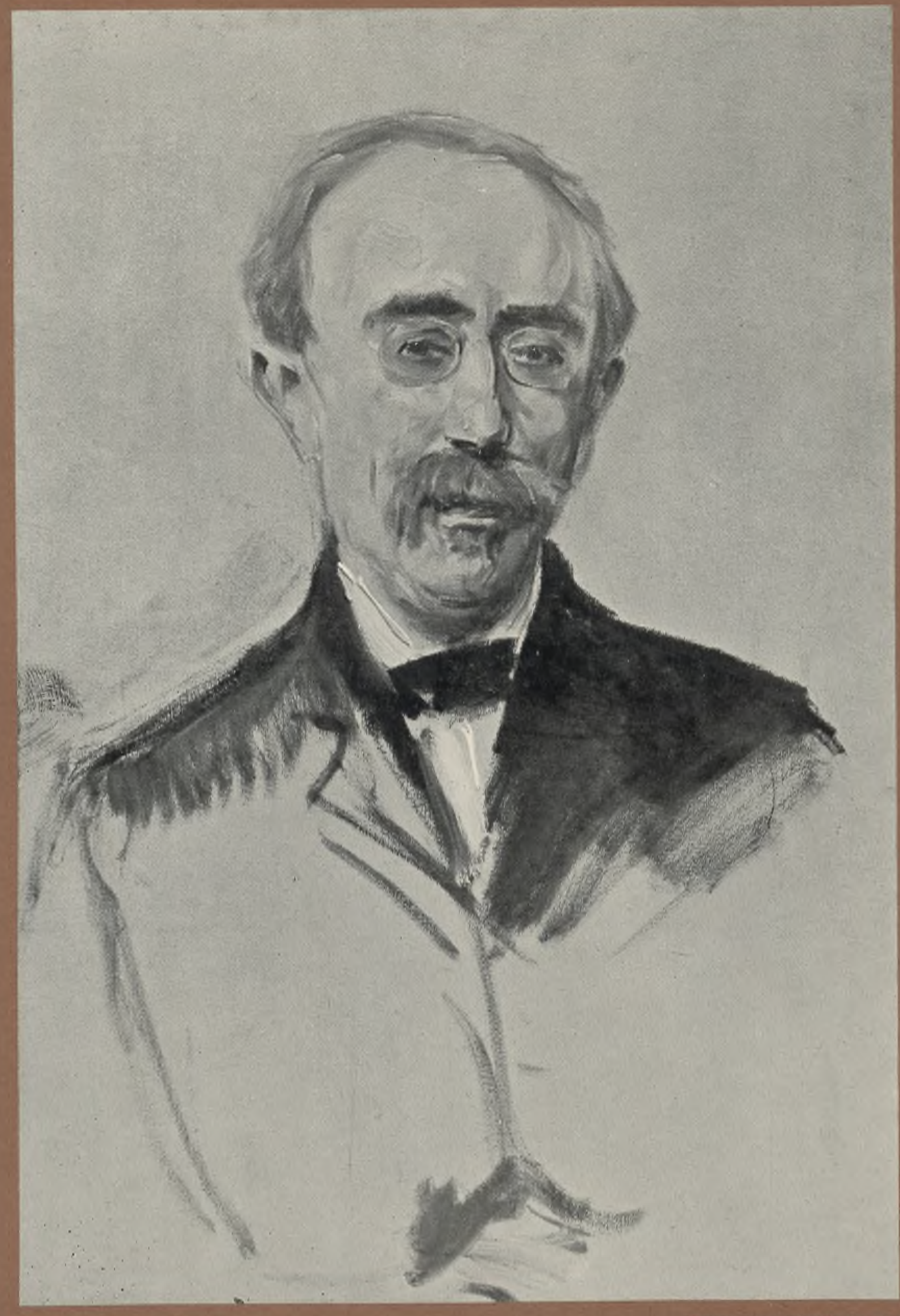
Wo Wölfflin hie und da über Thatsächlichkeiten eigene Hypothesen aufstellt, hat er keine glückliche Hand. Der Sebastian (B. 56. S. 85/86) dürfte eher als mit dem Bilde Cimas, von dem er im Rhythmus und im Temperament doch allzu verschieden ist, mit einer Zeichnung Mantegnas etwa in der Art des Sebastian in Aigueperse in Zusammenhang stehen. Die Zeichnung der Venus in Florenz (S. 105) scheint mir doch richtiger mit dem Meister M. Z. in Beziehung gebracht worden zu sein; in Dürers Werk wird man jedenfalls eine in Formbehandlung und Technik analoge Zeichnung vergeblich suchen. Der Ölberg (B. 51., s. S. 170) ist sicher kein später Holzschnitt Dürers. Dem widerspricht schon die Technik ganz entschieden. Das Blatt hat auch genau das Format der kleinen Passion. Der wesentliche Unterschied der späten Ölbergkompositionen von den frühen liegt nicht in der Stellung Christi, die auch früher so vorkommt (vgl. z. B. den Holzschnitt, Schreiber No. 197), sondern in der Isolierung seiner Gestalt. Die Linien zwischen den Zeilen des Gebetbuches (S. 231) sind nicht als Hilfslinien, sondern als Schmucklinien gedacht. Sie finden sich häufig in gedruckten Büchern der Zeit, besonders in livres d'heures. Noch heute werden so verzierte Exemplare (réglés) im Buchhandel höher bewertet. Auf so freie Dekorationen wie die Dürers hat der Rubrikator natürlich seine Linien nicht berechnet. Diese und andere Irrtümer thuen dem Werte des Buches keinen Abbruch. Man empfindet solche Hypothesen hier nur als Fremdkörper in dem künstlerischen Organismus des Werkes.

Eine Sicherheit und Bestimmtheit der Bildvorstellung, wie sie Wölfflin giebt, ist nur ermöglicht durch den einseitigen Standpunkt seiner Betrachtung. Er hat gewiss mit Bedacht sein Buch „die Kunst Albrecht Dürers“ genannt. Er betont in der Vorrede, dass er „sich den Stoff nach seiner Weise zurechtgelegt“ habe. Es ist die herrische Art der Modernsten – die übrigens von Pedanterie und Doktrinarismus nicht allzu fern bleibt –, alle Erscheinungen gewaltsam dem eigenen Beobachtungsstandpunkte zuzudrehen und durch künstlich scharfe Beleuchtung einzelne Teile stark hervortreten zu lassen, ja sogar durch eine Art von Suggestion die Empfindungsorgane des Lesers für bestimmte Eindrücke besonders reizbar zu machen. Wölfflin betrachtet Dürer wesentlich unter dem Gesichtswinkel der Kompositionsprinzipien der italienischen Hochrenaissance, er betont überall mehr das Verhältnis der Form zum Inhalt als zur Natur. Wie man Schongauers feine Biegungen nicht mit der langen Elle, die für die gewaltigen Verhältnisse Michelangelos passt, messen darf, so will denn auch bei Dürer die Rechnung oft nicht recht stimmen. Sehr erfreulich ist es, dass Wölfflin gegen die alte, nun allerdings überwundene, romantische Auffassung Dürers energisch Stellung genommen hat. Trotzdem wird man aber wohl bald auch in diesem klaren Menschen den Mystiker entdeckt haben.

Mit zerfleischender Analyse wird man der Kunst des Strebenden nicht gerecht. Dürers Werk hält ihr Stand, aber seinen Gehalt wird man so nicht ausschöpfen können. Es gehört dazu doch eine liebevoll mitempfindende Versenkung auch in die Persönlichkeit des Künstlers, die seine Vorzüge und Schwächen nicht nur aus seiner geschichtlichen Aufgabe, sondern auch aus seinem Verhältnis zur Umgebung und vor allem zur Natur zu begreifen sucht. Die Gefühlswerte, die künstlerischen Intimitäten der Person hat Wölfflins scharfe aber kalte Reflexion allzu sehr beiseite gelassen. Dürers Schaffen erscheint zu bewusst, er selber wird zu sehr bloss als Faktor in der Entwickelung, zu wenig als Subjektivität betrachtet. Deshalb schenkt auch Wölfflin den technischen Bemühungen Dürers nur gelegentlich einige Aufmerksamkeit. Er schliesst im Vorworte sogar dies Gebiet, sozusagen das Studium der Epidermis des Kunstwerkes, ausdrücklich von seiner Betrachtung aus. Und doch hat Dürer dies Ausfeilen des Äusseren, die Berechnung der feinsten Wirkungen des Materials sicher nicht als die letzte seiner Aufgaben angesehen. Will man den ganzen, grossen Dürer schildern, so muss man eben auch den Dürer „im Gehäus“ zeigen. – An der äusseren Gestalt des Buches ist das kalkig weisse, fettig glänzende Papier, ein wahres Martyrium für die Augen, zu tadeln. P. K.

FÜNFTER JAHRGANG, ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 24. SEPTEMBER. AUSGABE AM SECHSTEN OKTOBER NEUNZEHNHUNDERTSECHS
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.





MAX LIEBERMANN, STUDIE



HENRY VAN DE VELDE



er Versuch, eine ausreichende Vorstellung von der Bedeutung van de Veldes zu geben, wird erschwert, weil ein unbedingter Anteil für die Bestrebungen dieses Künstlers fast nirgends vorhanden ist. Die Argumentation trifft auf so viele vorsichtig oder heftig, spöttisch oder respektvoll, pedantisch oder klug formulierte Aber, dass sie sich verwirren würde, wollte sie auf alle Einwände auch nur flüchtig eingehen. Wenige nur halten es der Mühe wert, dem Rätselvollen in dieser aufreizenden Persönlichkeit selbständig nachzudenken. Es ist nicht böser Wille, dass ein bedeutender Künstler in dieser Weise von den verschiedenartigsten Standpunkten aus mit Unlust betrachtet wird. Eine Allgemeinheit kann nicht böswillig sein, weil niemals eine Verabredung zustande kommen könnte. Sie sträubt sich in diesem Fall gegen das Problematische in der Erscheinung van de Veldes, das insofern vorhanden ist, als die Künstlerrechte dieser genialischen Natur sich dem Laien nicht unmittelbar aus ihren Werken beweisen lassen. Auf die Frage, ob er ein Maler sei, ein Bildhauer, Architekt oder nur ein Kunsthandwerker, muss, mehr oder weniger bedingt, jedesmal mit einem Nein geantwortet werden. Und auf die dann folgende, etwas überlegen höhnend ausgesprochene Frage, was er nun eigentlich sei, lässt sich mit einem Wort von bequemem Kurswert auch nicht antworten. Dass die Einordnungsmöglichkeit in längst abgegrenzte Gattungsgebiete gefordert wird, ist nicht pedantisch, wie es scheinen mag. Werke der Bildenden Kunst, die sich nicht der Malerei, Skulptur oder Architektur rückhaltlos zuzählen lassen, sind in der Regel Zwitter und kranken an organischen Fehlern. Aber ein schlüssiger Beweis gegen van de Velde liegt in dieser Unmöglichkeit ihn genau zu klassifizieren auch wieder nicht. Vor allem nicht in einer so leidenschaftlich neu organisierenden Zeit wie die Gegenwart, weil diese von ihren stärksten und freiesten Geistern nicht zuerst die Einordnung fordert, sondern eine Synthese der disparaten Zeitenergien, und weil eine solche nur möglich wird durch ein zeitweises Hinausstreben über die natürlichen Grenzen. Auch van de Veldes

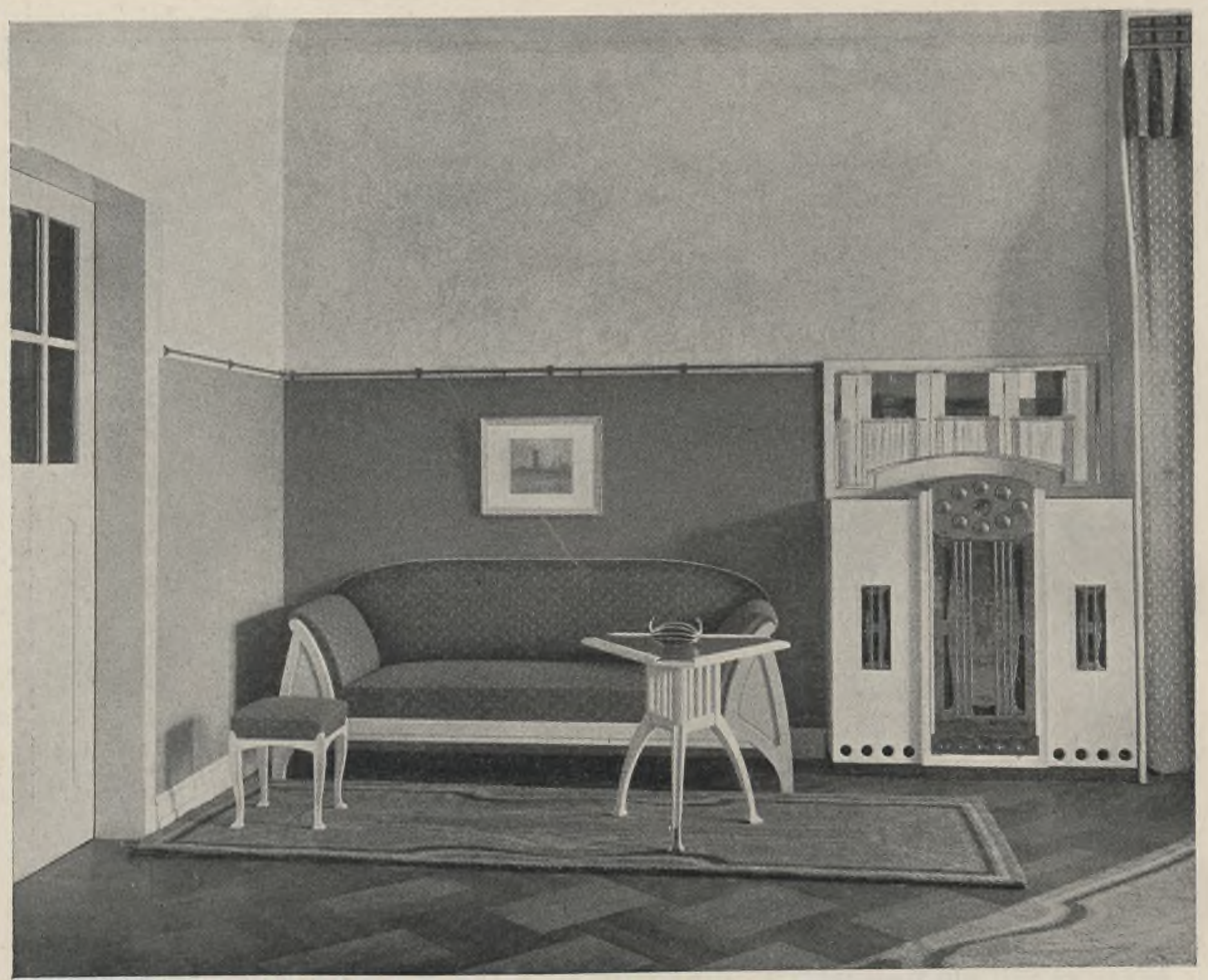


SPEISEZIMMER

merkwürdige Bethätigung innerhalb der architektonischen Künste ist auf eine von der Zeit erregte Leidenschaft für Synthese zurückzuführen. Dieser Philosoph unter den Architekten spielt in der Baukunst eine Rolle, die in manchem Zug an die Stellung erinnert, die Nietzsche in der Literatur einnimmt. Nicht dass die beiden Individualitäten im einzelnen besondere Vergleichspunkte aufwiesen. Aber wie man Nietzsche weder einen Dichter noch einen Philosophen nennen kann, trotzdem er für die Poesie und Philosophie viel bedeutet, wie er nichts Absolutes hinterlassen und doch mächtigen Einfluss auf die Absoluten jeder Art gewonnen hat, so versteht auch van de Velde entscheidenden Einfluss auf verschiedenartige Energien zu erlangen, ohne es selbst innerhalb eines scharf begrenzten Gebietes zur unangreifbaren Meisterschaft zu bringen. Wie der Literat ein Universalist des Weltgefühls war, schrankenlos aus Drang zu neuer Synthese, so ist der Architektone ein Universalist innerhalb der engeren Grenzen, wohin seine Begabung ihn gestellt hat und, aus diesem Universalismus heraus, eine Grenznatur. Er ist weder Maler noch Bildhauer, auch eigentlich nicht Architekt und noch weniger ein zünftiger Kunsthandwerker. Wo heute aber die Kunsthandwerker, Architekten, Bildhauer und im gewissen Sinne auch die Maler die Möglichkeiten ihrer Berufe durchsprechen, ist sein Geist unsichtbar immer unter ihnen. Er ist ein Brunnen, vielbenutzt und fast immer dann verleugnet. Die Architekten nennen ihn subjektivistisch und phantastisch und sprechen ihm die Fähigkeit ab, den Raum zu meistern; die Handwerker schelten ihn unpraktisch, schnörkelhaft und glauben, ihn „überwunden" zu haben, nachdem ihnen nichts mehr zu stehlen bleibt; die Kaufleute finden seine Arbeiten unverkäuflich und erklären sie darum für „verrückt"; und die Kunstkenner sehen nirgend unzweifelhafte Beziehungen zu verbürgten Traditionen, und vermissen feste Grenzen und bequeme Handhaben für die Vergleichsmöglichkeit. Trotz so allgemeinen Widerspruchs ist van de Veldes Name heute aber ein Programm; in der geistigen Bewegung der Zeit



HALLE (VILLA ESCHE)



ECKE EINES DAMENZIMMERS

hat dieser Beruflose eine starke Position inne, wo doch die Wenigsten wissen, auf Grund welcher thatsächlichen Leistungen. Und er behält diesen Einfluss, wenn die guten Gründe von links und rechts ihn scheinbar schon hundertmal erschlagen haben. Zum Mühlstein ist er geworden, unter den viel Korn der Zeit hindurch muss.

Wie Nietzsche eine Weltidee wälzte, die grösser war als sein Individuum, so ist auch die Kunstidee van de Veldes bedeutender als sein Thun. Er nennt diese Idee den „neuen Stil". Das klingt bedenklich; fast so gewagt wie der „Übermensch" Nietzsches. Und doch liegt die ganze grosse Sehnsucht des Lebenden darin. Diesem Unbedingten bedeutet das schon viel missbrauchte Wort mehr als seinen Genossen, mit denen er zufällig auf dem Boden des Kunstgewerbes zusammengetroffen ist; es steht ihm für den Begriff einer durch und durch lebendigen Weltanschauung, für eine Ethik, deren Ziel Klassizität in allen Dingen des Lebens ist. In der ästhetischen Sensibilität konzentriert sich ihm symbolisch der Sinn des Daseins.* Darum ist ihm in jedem

* Er notierte auf einer Reise nach Griechenland folgende hierfür charakteristischen Sätze:

„Den ersten Kontakt mit der Antike erlebte ich in Syrakus. Drei starke dorische Säulen vom alten Minervatempel, eingefügt in die äusseren Mauern der Kirche San Giovanni. Für mich verkörpern sie die Antike selbst, wie sie gefesselt lebt in der Gegenwart; in dieser Gegenwart, die an sie sich klammert, ohne Verständnis, ohne Ehrfurcht, kaum mit lebendigem Nutzen.

Wie drei Helden sind sie mir erschienen. Wie das Dreigestirn: Adel, Kraft, Vernunft. Daraus dieser Stil sich gebildet. Wie sie, und lebendig wie sie, trotzdem alles, das sie gefesselt hält, längst schon gestorben, lebt es durch die Jahrhunderte hin gebunden und gefesselt im Kerker.

Frei würden sie sein, und seit langem, und zum zweiten Male die Helden, trüge die Menschheit nicht immer wieder mit gleicher dumpfer Geduld in all die Bauwerke, die sie seit dem Tode der antiken Schönheit errichtet, den stupiden Kitt ihrer langweiligen, kraftlosen, feigen Gedanken hinein, ihrer schwächlichen, scheinheilig verderbten Gewöhnung.

Gefangen und gefesselt ist in dem Leben unserer Tage die Vernunft, wie die dorischen Säulen in jener Kirche San Giovanni in Syrakus.

Und stündlich noch werden Kinder geboren, die langweilig



HERRENZIMMER

Augenblick der Gedanke des Ganzen, des Ursprünglichen so lastend nahe, dass er zu einer unbefangenen, heiteren Bildnerlust nie gelangt. Ihm geht die sinnliche Naivität ab. Er hat ein Verhältnis zu seiner Weltidee, wie der Bändiger zum Raubtier. Da das, wonach er strebt und was zu erfüllen die Aufgabe des nächsten Jahrhunderts sein wird, für den Einzelnen zu umfangreich und schwer ist, so vermag er die geahnte Vollkommenheit formal nicht so sinnlich darzustellen wie er sie im Instinkt trägt. Er gelangt darum folgerichtig zur Abstraktion und bedient sich jenes charakteristischen Pathos, das jedesmal dort entsteht, wo etwas Unmögliches gewollt wird. Dieses Unmögliche kann im Ziel liegen, also im Objekt, oder auch in der Determination des Individuums, also im Subjekt. Das Unmögliche in der Idee van de Veldes ist zum grössten Teil objektiver Art; zum kleinen Teil aber auch subjektiv bedingt.

Man sieht, mit der voraussetzungslosen Betrachtungsweise, die nur fragt: ist dieses ein brauchbarer Stuhl, ein gutes Haus, ein schönes Bild? und die über artistisch ästhetische Empfindungen nicht hinausgeht, ist einer Erscheinung wie van de Velde nicht beizukommen. Wer ihn nicht als eine unteilbare Einheit nimmt, als ein wollendes Werkzeug bei einer grossen Zeitwende, wird keinen Standpunkt finden. Einen brauchbaren Stuhl von ihm loben und seine problematischen Architekturen tadeln: das ist eine armselige Taktik. Gerade in den Dingen, die der Nichts-als-Ästhetiker bei van de Velde minderwertig findet, stecken oft die wesentlichen Entdeckungen und Formkeime. Ein Genosse der Gewerblichen ist dieses künstlerisch organisierte Erfindersensorium nur durch eine Konstellation der Zeitumstände geworden. Darum hiess es so bald, die Bewegung sei „über ihn hinweggegangen“; und darum taucht er, den die Gevatter Tischler schon weit hinter sich wähnten, immer wieder weit voraus mit neuen Fahnen auf.

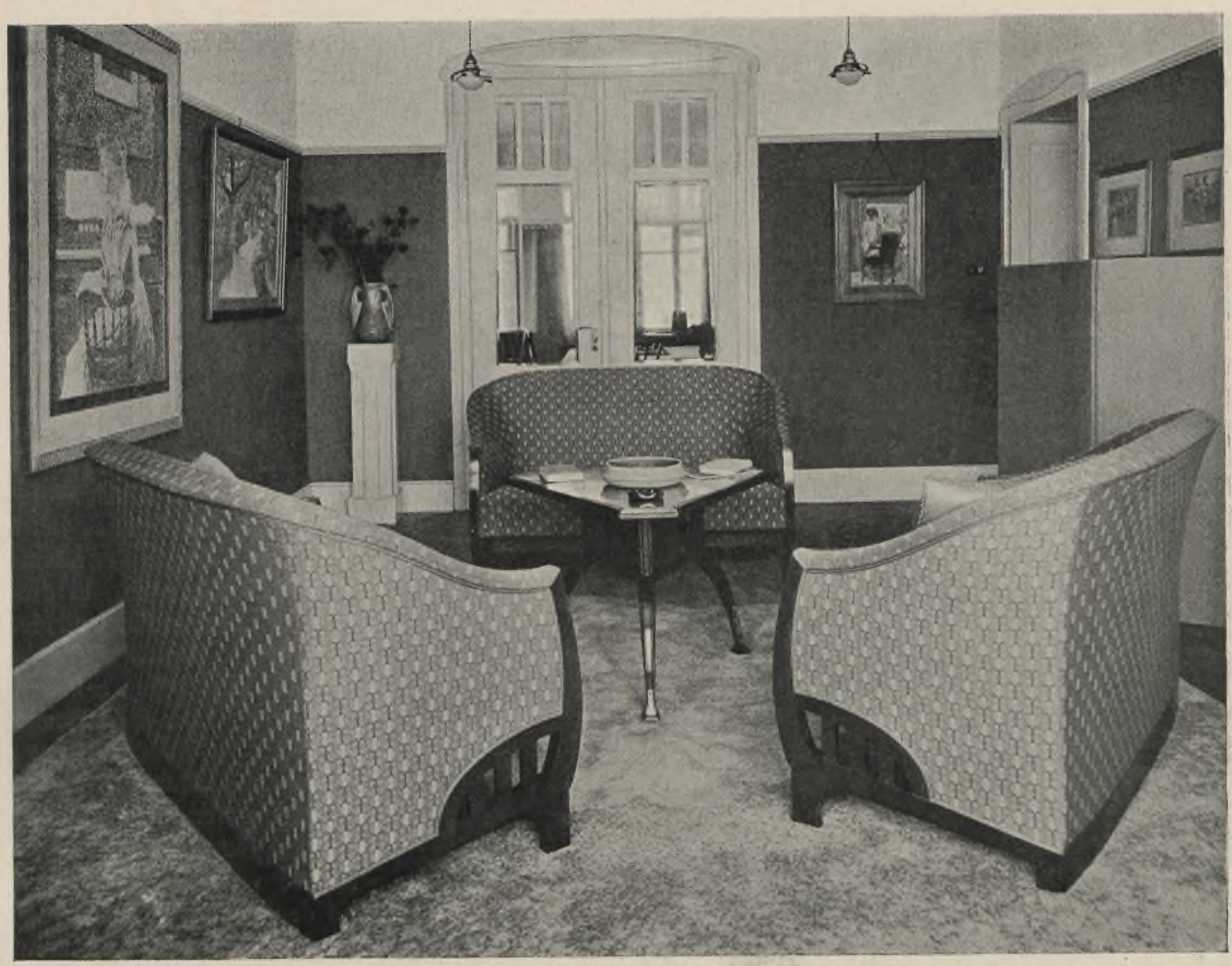
Im Anblick zerbröckelnder griechischer Säulen hat van de Velde den Satz formuliert, in der Kunst strebe alle Materie ihrer Entmaterialisierung zu. Während all seiner Thätigkeit hat er nie etwas anderes versucht, als das Materielle zu entmateria-

---

sein werden und kraftlos, feige, schwach, scheinheilig und verderbt. Jedes von ihnen wird seinen Teil herbeischleppen von Kitt zu dem Bauwerk unserer Tage, jedes wird helfen dessen Dauer zu verlängern.“



VILLA ESCHE (CHEMNITZ)



WOHNZIMMER

lisieren. Er hat aber nicht bedacht, dass dieser notwendige Prozess nur langsam vor sich gehen kann und Hand in Hand mit der allmählichen Vergeistigung und Sensibilisierung der Kollektivpsyche, dass der Vorgang bisher stets geschichtsbildend gewesen ist. Dieser Moderne sucht, seiner Erkenntniss folgend, das letzte Resultat einer den Jahrhunderten überwiesenen Arbeit: die entmaterialisierte Form, zu bilden, bevor sie noch materialisiert werden konnte, bevor überhaupt irgendwelche Form vorhanden ist. Der Geist ist bei ihm früher da als der Körper, mittels dessen jener sich doch allein manifestieren kann. Ihm entsteht die Abstraktion nicht im Denken über das konkrete Sein, sondern es bringt seine Abstraktion a priori ein seltsam bedeutungsschwangeres Konkretum hervor, fast wie der heilige Geist das Christuskind. Wie aber der heilige Geist aus dem Nichts einen Menschen nicht erschaffen konnte, sondern sich eines profanen Mutterleibes bedienen musste, so kann dieser Spiritualist zur Verkörperung seiner Idee auch nur gelangen, wenn er zum Nächstliegenden, zur nackten Notdurft des Tages greift. Van de Velde begab sich darum mit seinen hohen Forderungen notgedrungen ins Flachland der Gewerbe, wo heute allein fast auf Frucht und schnelle Ernte zu hoffen ist. Fasst man den so entstehenden Kontrast ins Auge, so hat man die Pole des Problems van de Velde: der Naturalismus des Bedürfnisses steht neben einer vollkommenen Abstraktion; Rationalismus und Mystik hart nebeneinander. Neben der Tendenz, die sich mit klammernden Organen an karge Wirklichkeiten, an die nächsten Zwecke heftet, steht eine andere, deren Ziel es ist „vom Zweck zu genesen". Das Resultat dieses naturalistisch gefesselten Strebens nach Klassizität ist eine besondere Form der Romantik. Im Instinkt ist van de Velde ein antiker Mensch; aus Notdurft ist er ein moderner Naturalist. Daraus ergiebt sich eine Diagonalrichtung. Er wird zum Romantiker malgré lui. Absichten, die grösser sind



TREPPENHAUS

logie und Erfinderwillkür verirrt, wenn seine Abstraktion nicht in einem sehr starken Gegenwartsgefühl und Wirklichkeitsbewusstsein wurzelte. Seine Kunstidee erscheint wie ein Produkt der Kritik; Abscheu allein vor den Formlosigkeiten unseres Lebens scheint ihn zum Reorganisator gemacht zu haben. Je tiefer er die Unwürde unseres unfreien Daseins fühlte, desto radikaler formte er das Ideal; je klarer er die Kulturlosigkeit der Zeit erkannte, desto bewusster stellte er seine letzten Forderungen. In diesem gefährlichen Hin und Her nun von Wirklichkeitskritik und Kulturutopie erstarkte eine neue Kraft, die gemeinhin dort zu finden ist, wo Skepsis und Schwärmerei hart nebeneinander liegen und die von der Natur immer in dem Maasse verliehen wird, wie sie den nur auf höchste und tiefste Empfindungen gestimmten Naturen nötig ist: der geschmackbildende Esprit. Wie ohne diese Gabe Nietzsches Geist nicht zu Formulierungen gelangt wäre, so hätte auch van de Velde nicht das schier Unvereinbare in einer bis zum

als die Individualität, führen immer zur Romantik. Man darf bei diesem Wort hier nicht an poetische Sentimentalität denken, sondern mehr an eine gedankenschwere Romantik, wie sie sich im zweiten Teil des „Faust" an den sehnsüchtig heraufbeschworenen klassischen Gestalten entzündet. Van de Velde möchte durchaus, wie die Alten, vom Objekt das Gesetz empfangen; aber in diesem Fall ist das Objekt des Architekten: eine entwickelte Kultur, vergeistigte Lebensformen der Allgemeinheit — noch gar nicht vorhanden. Darum tritt gemächlich das Subjekt in die Stelle des Objektes und wird statt seiner Gesetzgeber.

Bei solcher Anlage und im Milieu unserer Zeit hätte sich dieser Johann ohne Land sicher in Ideo-

Kunststück subtilen Weise verknüpfen können. Das Primäre im Schaffen dieses Abstrakten ist die immaterielle, vergeistigte Form; sekundär erst wendet er sie auf ein Möbel, ein Metallgerät, ein Deckengesims an. Das Resultat würde aussehen wie „friss Vogel oder stirb!" wenn der scharf argumentierende Geschmack nicht nach unten und oben geistvolle Kritik übte und nicht Form und Stoff zu einer geistreichen Konvention zwänge, worin sowohl das Bedürfnis wie die Idee ihr Recht finden. In dieser Weise versteht der kluge Künstler nicht nur die Dissonanz zu vermeiden, sondern das Heterogene auch so fein zu vereinigen, dass das Ergebnis oft wie etwas Organisches erscheint. Durch seinen Geschmack bringt



HERRENZIMMER
(DIE PLASTIK IST VON MAILLOL, DIE WANDBILDER VON M. DENIS)



SPEISEZIMMER

er eine elegante Geistigkeit und klar artikulierende Vornehmheit in seine abstrakten Naturalismen, durch seinen knappen Esprit lässt er ein revolutionäres Wollen wie graziöse Verwegenheit erscheinen, macht das Unsinnliche interessant und amüsant und nutzt die gefährliche Spannung synthetisch gebändigter, feindlicher Energien auf das Geistvollste aus, um Suggestionen zu erzeugen. Neben dem ursprünglichen Erfinder steht der raffinierte Arrangeur. Wäre das nicht der Fall, so könnte van Goghs Schicksal sich in diesem verwandten Talent wiederholt haben.

Die guten Dienste, die der Geschmack leistet, machen dessen oft etwas zu sorgfältig erscheinende Kultivierung erklärlich. Denn es geschieht, dass dieser Anarchist der künstlerischen That zuweilen wie ein Snob wirkt. Snobismus, Sachlichkeit und Abstraktion! Diese Verbindung ist die letzte, die modernste Form der Romantik. Einer Romantik, die krank ist vor Sehnsucht nach Klassik. Einerseits gehört der Belgier zu den intellektuellen Pathetikern der Zeit, zu Rodin, Ibsen, Wagner, van Gogh, Munch usw., andererseits berührt er sich mit den Moralisch-Sachlichen, den Ruskin und Morris; und endlich ist er verwandt mit der nervösen Artistengenialität der Beardsley, Whistler, Wilde oder Lautrec. Zugleich aber erscheint er als Persönlichkeit auch wieder einfach und intellektuell naiv; er ist gar nicht blasiert, sondern hat den Optimismus des Handelnden. In ihm ist Natur und zugleich auch Überkultur. Man kann an ihn denken in den parfümierten Salons, aber auch im Gebirge, wo die Kiefern ihre Wurzeln ins Gestein krallen. Darum erlebt man so seltsam differenzierte Sensationen in seinen Interieurs. Es ist Zukunft darin und auch geistvoll gedeutete Vergangenheit. Man denkt zugleich an das Elementarische, an die kausalen Kräftespiele der Natur, an Urweltliches und an die zierlich reife Geisteskultur des Barock, an die Formenlust der Gotik, an die präzise Vornehmheit des Empire. Diese Kunst träumt von Revolution und Umwertung aller Werte und geht *en escarpins* einher; sie ist germanisch in ihrer Leidenschaft für das ewig Bedeutende und französisch in ihrer akkuraten, reinlichkeitsfrohen

Repräsentationslust. Der kostbare Diamant einer ursprünglichen Weltidee wird hier in einer zierlichen modischen Fassung dargeboten.

Derartige Erscheinungen zeigen sich überall, wo zwei Kulturen hart aneinander stossen, wo der Weg der Geschichte jäh umbiegt. Unsere Epoche gleicht in Vielem den Jahren, als die abklingende Gotik vom ersten Renaissance-Empfinden verdrängt wurde. Im Übergang stand, wie heute, Urschöpferisches und nichtig Spielerisches, Unfertiges und Überfeinertes nebeneinander. Und in den van de Velde-, Morris-, Behrens- und Ruskinnaturen, in den Nietzschetemperamenten jener Tage war peinigend und drängend und immer verschieden subjektivistisch ausgelegt, die dunkle Witterung schon von Dem, was Raffael, Michelangelo, Julius II. und die Mediceer dann bringen sollten.

Ist es nicht seltsam, dass die Gedanken zu so ferner Geisterscheide zurückschweifen, wenn Möbel, Metallarbeiten, und Interieures besprochen werden sollen? Während ich die Feder niederlege, den Blick auf die Wirklichkeit des Lebens jenseits der Fensterscheiben, fühle ich peinlich die Abstraktion auch dieser Beurteilungsweise. Aber der Stoff bestimmt immer zur Hälfte die Form, die Eigenart des Geschilderten giebt dem Schilderer auch immer die Gedanken der Disposition und Ökonomie. Würde eine Untersuchungsmethode angewandt, die van de Veldes Arbeiten als Selbstzweck nimmt, so dürfte der Leser immer fragen: möchten Sie in diesen Zimmern wohnen? und er würde auf die ganze Kritik pfeifen, wenn nicht in jedem Fall ein glattes Ja zur Antwort gegeben würde. Darauf kommt es im wesentlichen eben nicht an, ob man in van de Veldes Räumen wohnen möchte. Ich freilich würde mich in den meisten dieser Interieurs, zwischen den reinlichen Formen, in den zur Haltung nötigenden Stimmungen sehr glücklich fühlen; aber es lassen sich überzeugte Bewunderer des Belgiers denken, die nicht um die Welt in einem Haus wohnen möchten, das dieser Eigenwillige erbaut hat. Wenn seine Räume auch in ihrer Art Muster moderner Lebensart und vornehmen Komforts genannt werden müssen, wenn sie auch bequem und praktisch sind für Den, der darin zu leben weiss, so macht dieser spiritualistische Essenzler doch in erster Linie seine Tische und Stühle, Stuckornamente und Tafelservice, um seiner universalen Stilidee Nahrung zu geben. Die einzelnen Gegenstände sind ihm Vorwand dazu. Die Stimmungen seiner Räume sind auch symbolisch zu nehmen: es ist Zukunftsatmosphäre darin. Wer es will, mag bei dieser paradoxen Konstatierung auflachen und ein behagliches „verrückt“ ertönen lassen. Er gebe sich aber die Mühe zu sagen, auf welchem Gebiet diese scharf determinierte und doch universale Begabung ohne solche Widersprüche schaffen könnte, wo eine

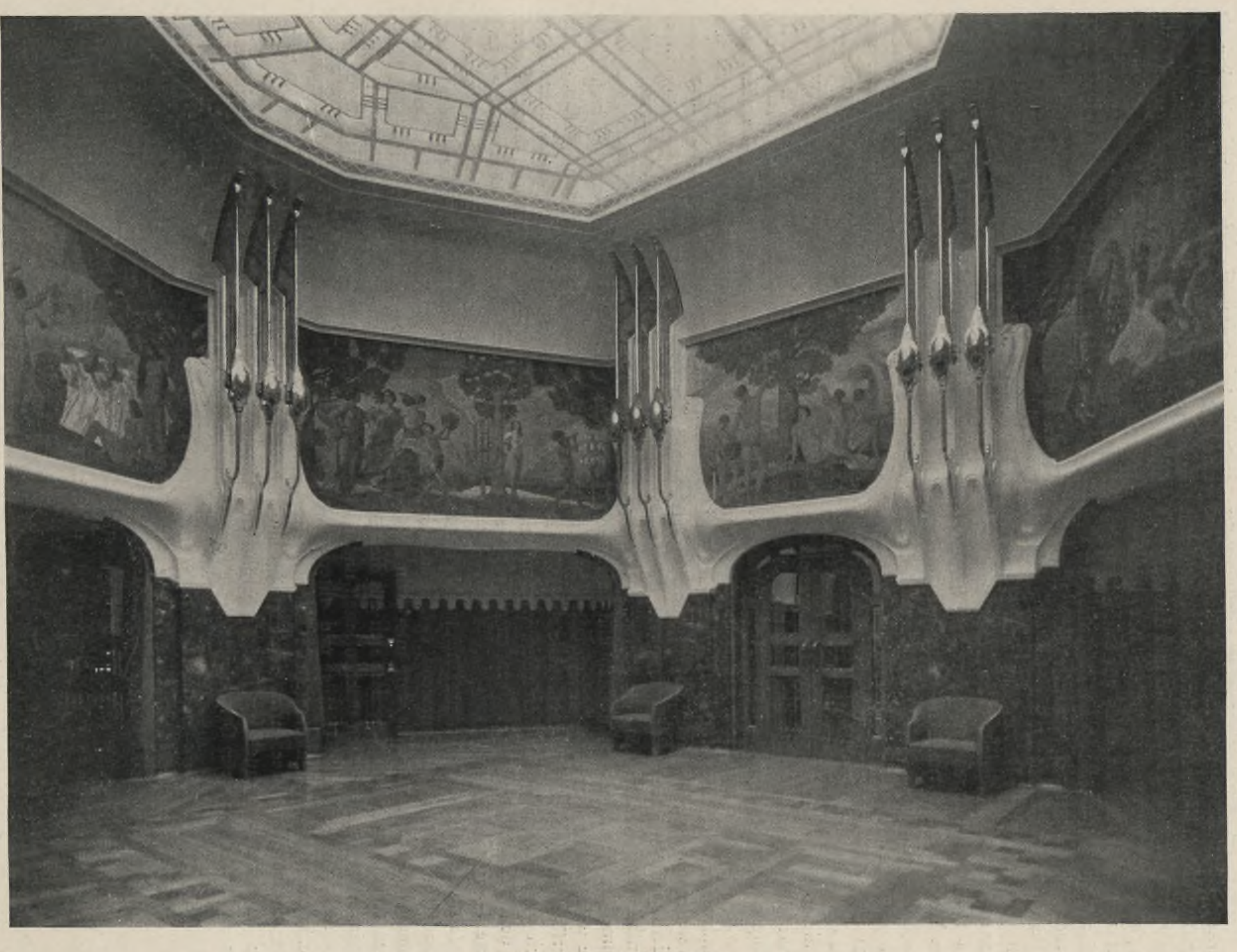


AUS EINEM SPEISEZIMMER



WOHNZIMMER

Arbeitsgelegenheit für sie ist, die solche Kontraste von Gebrauchszweck und Idealwert ausschliesst. Selbst die monumentale Baukunst hat diesem dem Kompromis unzugänglichen Talent solche Aufgaben heute nicht zu bieten. In den Fällen, wo van de Velde sich der Monumentalarchitektur praktisch zugewandt hat, ist in einer ihm unnatürlichen Einfachheit und profanen Sachlichkeit entweder seine Eigenart nicht zu ihrem Recht gekommen, oder die Aufgabe ist ihm nur Vorwand gewesen. Die Museumshalle für Weimar, beispielsweise, die diesen Sommer in Dresden zu sehen war, ist nicht nur was sie sein will und sein soll, sondern sie ist daneben noch etwas von jedem Zweck Losgelöstes, etwas, das nur Bezug zu sich selbst hat. Dieser Saal ist weniger ein nach architektonischen Gesetzen gegliederter Raum als vielmehr die Hohlform einer ornamental stilisierten Riesenfrucht, ist eine vergrösserte plastische Einzelform. Van de Velde geht nie vom mathematisch konstruierten Raumgedanken aus, sondern stets von der tektonisch empfundenen, das Kausale symbolisierenden plastischen Ornamentform. Er schafft Formkeime, die dem Räumlichen wachsend entgegenschwellen und zu Ausgangspunkten neuartiger Raumbildungen einst werden können; aber er ist nicht Architekt in dem Sinne, dass er in grossen Massen denken und eine primitive Mauernmonumentalität schaffen könnte. Zweifellos vermöchte er so gut Warenhäuser oder Landhäuser, mit Berücksichtigung der nächsten Zwecke zu bauen, wie irgend ein moderner Baumeister; er selbst ist er aber nur, wenn er aus einer grübelnden Kausalpsychologie heraus die Teile bilden kann, in denen ein künftiges Raumganzes noch schlummert, wie die Keimkraft im Samenkorn. Durch diese Eigenschaft wird er zum Anreger von Architekten, aber nicht selbst zum Architekten; und darum giebt es in seinen Räumen gerade für Fachleute so viel



MUSEUMSHALLE FÜR WEIMAR
WANDBILDER VON L. VON HOFMANN

zu erinnern. In diesem Museumssaal lassen sich die starken Metallkörper nur halb verteidigen, die Verhältnisse von Wand und Paneel, von Stuckplastik und Raumgrösse sind nicht rein und das Ganze ist im gewissen Sinne nur Experiment. Aber in diesem merkwürdigen Produkt einer auf Stilbildung gerichteten Einbildungskraft ist Zukunft. An den unendlich differenzierten plastischen Schwellungen, an dem Formenreichtum der Stuckkörper entzündet sich die Phantasie; Dekorateure und Tektonen können von den ausdrucksvollen Linienführungen und Formverbindungen neue Entwürfe herleiten; dem Maler werden fruchtbare Gedanken über die Möglichkeiten einer modernen Monumentalmalerei kommen, vor diesem zur Hälfte missglückten Versuch eines Zusammenarbeitens van de Veldes mit Ludwig von Hofmann; und die Architekten finden in diesem Raum embryonisch gethan, was als Instinkt und Mahnung stets ihr praktischeres und erfolgreicheres Schaffen begleitet. Nein, Architekt ist van de Velde vielleicht nicht mehr als er Handwerker ist. Aber trotzdem: wäre ich Fürst, ich stellte ihm eine monumentale Aufgabe nach der andern. Alle würden sie dann kommen, die Akademiker und Sezessionisten, die Maler, Bildhauer, Baumeister, Handwerker, Literaten und Laien und alle würden einträchtig, im Diskant oder Bass, ihre Entrüstungslitaneien anstimmen. Alle aber würden auch gegen ihren Willen bereichert werden und in den Werkstätten der Höhnenden würde der Same dann aufgehen.

Man könnte diesen eintönigen Universalisten, alle seine Fähigkeiten zusammenfassend, einen genialen Ornamentiker nennen. Nur darf man dann nicht einen Augenblick vergessen, dass sich aus diesem Ornament Bauglieder haben machen lassen und ein Möbelstil, gewerbliche Details und Interieurs, Buchzeichnungen und monumentale Räume. Es liegt keimhaft eine Idee darin, ausdehnungsfähig wie das Leben und auch ein Irrtum, gefährlich wie die Willkür. Dieses Ornament ist eine Bagatelle absolut betrachtet; aber es stellt sich auch als eine Zelle dar, die zum Mikrokosmos werden kann. Es ist subjektivisch gefesselt und strebt doch zum Objektiven im höchsten Sinne. Der Unwissende sieht darin nichts als eine Handschrift; der Erkennende erblickt hinter den Linienzügen eine faustisch arbeitende Seele. Von diesem Ornament hat sich bereits eine grosse Kulturbewegung genährt und es ist nicht abzusehen, was daraus noch werden kann. Dass es nicht Willkür ist, sondern ein Gebilde der Notwendigkeit, beweisen die nicht durch Nachahmung entstandenen Beziehungen. Obrist ist der nächste Geistesverwandte van de Veldes; nur erlebt er ein noch härteres Schicksal als der Belgier, weil er, der abstrakte Erfinder und der Anreger des neuen Münchener Kunstgewerbes, von dessen Erfolgen vollständig ausgeschlossen worden ist.

Wenn van de Veldes Werke nicht bleiben sollten, so wird doch sein Name gewiss nicht verlöschen. Die Geschichte rechnet Geister wie ihn zu ihren lieben Kindern, weil solche Naturen den Samen der Idee in ihren gebärfreudigen Schoss versenken, damit sinnlich schönes Leben daraus werde. Was van de Velde geschaffen hat, war vorher nicht einmal vorstellbar und ist nun nicht wieder aus der Zeit fortzudenken. Während wir es zweifelnd oder zustimmend, aber immer debattierend betrachten, gewahren wir in uns selbst neue Eigenschaften und Fähigkeiten der Empfindung und lernen uns selbst von einer neuen Seite kennen. Darin liegt aber das Kriterium des Bedeutenden, Fortwirkenden. Mag man in van de Velde einen Erfinder sehen oder einen Künstler, einen Stilbildner oder Manieristen, einen Begeisterten oder Monomanen, einen Griechen oder Amerikaner, mag er an die Figur des Brand in Ibsens Tragödie erinnern, an einen Geistreichen der Salons, oder an alles dieses zugleich — das Eine steht fest: er wirkt neues Leben. Das heisst: er erfüllt die höchste Bestimmung aller Kunst.

FRANCESCO DA SANT' AGATA

VON

WILHELM BODE



Die Thätigkeit der Paduaner Bronzekünstler des Quattrocento, vor allem die des Riccio, reicht weit hinein in das Cinquecento, das in der Malerei des nahen Venedig schon fast mit seinem Beginn den neuen Stil heraufführt. Wie Riccio in seinen späteren Werken davon nicht unbeeinflusst blieb, so zeigen andere, wohl nur wenig jüngere Paduaner Meister die neue Kunst schon in ausgesprochenerer Weise, aber noch mit charakteristischen Eigenschaften des Quattrocentostils gemischt.

Der hervorragendste unter diesen Künstlern ist Francesco da Sant' Agata, den wir allein kennen dank einer gelegentlichen Erwähnung durch einen zeitgenössischen Schriftsteller, und dessen bezeichnetes, von jenem Zeitgenossen erwähntes Hauptwerk uns zufällig erhalten ist. Das von ihm gesicherte Werk ist die Buchsstatuette eines Herkules, am Sockel bezeichnet: OPVS. FRANCISCI. AVRIFICIS. P. Bernardino Scardenone beschreibt sie in seinem Buche „De antiquitate urbis Patavii" als „Herculeum buxeum Francisci argentarii Patavini" im Besitze des Marc' Antonio Massimo in Padua und als ein Wunderwerk würdig eines Polyklet und Phidias. Der Künstler, den er Francesco da Sant' Agata nennt (wohl nach dem Stadtviertel, in dem jener wohnte), habe dieses sein Meisterwerk, das angeblich auf hundert Dukaten geschätzt werde, im Jahre 1520 „per ocium, ut audio" geschnitzt. Dies ist alles, was wir über den Künstler wissen (der Versuch Dr. v. Fabriczys, ihn mit einem Francesco di Giuliano aus Verona zu identifizieren und der Veroneser Adelsfamilie Sant' Agata zuzuweisen, ist als misslungen anzusehen); und doch ist dies Wenige unschätzbar nicht nur für die Kenntnis eines der interessantesten Kleinmeister der Renaissance, sondern für das Verständnis der Kleinplastik dieser Zeit überhaupt.

Von besonderer Bedeutung ist der Umstand, dass von diesem Buchsherkules Bronzewiederholungen vorhanden sind; die eine im Ashmolean-Museum zu Oxford, die andere, geringere, im Louvre. Freilich stimmen diese Bronzen nicht genau mit der Buchsfigur überein. Dass die Formen einfacher und breiter behandelt sind, brachte schon die Verschiedenheit des Materials mit sich; aber auch der Kopf ist verschieden: er zeigt ältere Züge, einen breiten Vollbart und einen Blattkranz auf dem Haar, während wir in der Buchsstatuette einen eben zum Manne gereiften athletischen Jüngling mit krausem Haar und keimendem lockigen Vollbart erblicken. Die Buchsfigur kann also nicht einfach abgeformt sein zur Herstellung der Bronzen, sondern diese sind sehr



F. DA SANT' AGATE, APHRODITE

wahrscheinlich Ausgüsse eines Wachsmodells, das der Künstler als Vorbereitung für sein Schnitzwerk anfertigte. Gerade diese Verschiedenheit bei gleicher Vorzüglichkeit ist ein Beweis, dass Bronzen wie Buchs von derselben Hand und nicht nach einander kopiert sind.

Das Neue in dieser Figur ist die Absichtlichkeit, mit welcher der nackte Körper zur Schau gestellt ist, und die Freiheit, mit der dies geschieht. Der Künstler hat eine Aktion gewählt, welche die verschiedenen Körperteile in mannigfacher Weise in Bewegung setzt und dadurch pikante Gegensätze schafft; er giebt sie so, dass die Figur von allen Seiten vorteilhafte Ansichten bietet und doch als geschlossene Masse erscheint, und die volle Beherrschung der Formen in freiester Weise sich darin ausspricht. Die Antike hat der Künstler dadurch tiefer erfasst als die älteren Meister, ohne sich doch so stark an sie anzulehnen wie diese. Durch die bewusste Art, mit der er seine Absicht vorträgt und sein Können zeigt, das namentlich in der Buchsstatuette schon an Bravour grenzt, giebt er sich als echter Künstler der Hochrenaissance zu erkennen.

Ausser dem Herkules haben wir noch ein Beispiel, bei dem das Buchsoriginal neben der Bronzestatuette erhalten ist. Deutet schon diese Eigentümlichkeit, die wir bisher bei keinem zweiten italienischen Künstler nachweisen können, auf Francesco, so bekundet sich seine Urheberschaft auch durch die ganze Auffassung und zum Teil selbst durch die Behandlung. In dem Sebastian, dessen Ausführung in Buchs das Kaiser Friedrich-Museum besitzt, während die einzige mir bekannte Bronze sich in der Sammlung Pierpont Morgan befindet, ist freilich die Formensprache im Gegensatz zu der im Herkules fast schüchtern, die Körperbildung daher etwas leer, während sie im Herkules fast übertrieben reich und detailiert ist. Dies hat zunächst darin seinen Grund, dass in den beiden Figuren grundverschiedene Typen dargestellt sind: dort der



HERKULES — OXFORD, ASHMOLEAN MUSEUM

körpergewaltige Athlet, bei dessen Bildung der Künstler durch das Vorbild antiker Statuen in der Art der farnesischen noch zur Steigerung angereizt wurde, hier ein schmächtiger Jüngling, der zugleich durch körperliche Pein mitgenommen ist. Den gleichen Meister verrät die Art, wie das Motiv benutzt und wohl auch gewählt ist, um den schönen Körper voll zur Geltung zu bringen, wie der Kontrapost schon gesucht und beobachtet, wie die Figur auf den Anblick von allen Seiten berechnet ist. Auch hier ist die Bronze, namentlich in der Haltung der Arme, nicht ganz übereinstimmend mit dem Buchs; letzterer ist auch wieder delikater in der Behandlung und stärker durchgebildet, dem Material entsprechend. Während im Holz die Löcher zur Aufnahme der Pfeile vorhanden sind, hat sie der Künstler bei der Ausführung in Bronze fortgelassen, ein Beweis, dass ihm das Motiv nur der Vorwand war, um einen schönen Körper in interessanter Weise darzustellen.

Wie das Gegenstück zu dieser männlichen Figur erscheint eine weibliche Bronze, die gleichfalls das Kaiser Friedrich-Museum besitzt. Hier ist schwer zu bestimmen, wer die Dargestellte sein soll, so deutlich das Motiv ist; ihr angstvoller Blick nach oben und die erhobenen Arme zeigen, dass sie eine Schutzflehende ist, etwa eine Daphne, von Apoll verfolgt. Das verwandte Motiv hat den Künstler auf eine ähnliche Haltung der Figur geführt wie beim Sebastian, die ihm wieder die erwünschte Gelegenheit bot, den Körper in voller Schönheit von allen Seiten reizvoll zu zeigen. Das ist ihm hier in ganz einziger Weise gelungen. Wie der volle jungfräuliche Leib, von einer Schönheit wie die Gestalten in Tizians Jugendwerken, dem Blick frei sich darbietet, wie die Verzweiflung in dem angstvollen Aufblick zum Ausdruck gebracht und dadurch zugleich jede absichtliche Schaustellung vermieden ist, wie die flehend erhobenen Arme den

anderes Motiv: ein nackter Jüngling, rasch ausschreitend, greift laut klagend mit der Rechten an den Hinterkopf und erhebt gleichzeitig den linken Arm. Ist er am Kopfe verwundet oder ist die Bewegung nur der starke Ausdruck der Verzweiflung? Diese meisterlich durchgebildete Figur kommt in verschiedenen trefflichen Exemplaren vor: in der Wallace Collection, im Louvre (Sammlung Thiers), im Museum zu Braunschweig. Letzteres hat auch eine Variante, worin der Jüngling nicht schreitend, sondern laufend dargestellt ist, und dementsprechend der ganze Körper mit grösster Sorgfalt nach der Bewegung umgearbeitet ist. Die Gestalt des schreitenden Jünglings hat der Künstler fast treu benutzt für einen Hornbläser, der in den hocherhobenen Händen ein Horn oder eine Flöte hält. Das Schwänzchen im Rücken und die spitzen Ohren zeigen, dass er einen Satyr darstellen wollte und sich an ein antikes Vorbild hielt. Auch von diesem Figürchen kommen verschiedene Exemplare vor, meist flüchtig und keines von der Feinheit der Durcharbeitung wie in den meisten anderen Kompositionen Francescos: im Louvre, im Museo Nazionale zu Florenz, im Kaiser Friedrich-Museum u. s. f. Im Florentiner Museum findet sich eine ähnliche schlanke Figur, die in ihrer Haltung fast als Aktstudie bezeichnet werden kann: stramm aufgerichtet hat der Jüngling den linken Arm auf den Kopf gelegt, den er zur Seite dreht. Eine andre aktartige Figur, voller und anmutiger als die letztgenannte, ist der Jüngling, der beide Arme über dem Haupt zusammengelegt hat; in besonders guten Exemplaren in der Wallace Collection und in der Thiers-Sammlung im Louvre. Eigentümlich ist, dass fast die gleiche Figur, wesentlich altertümlicher, aber wohl auch von einem Paduaner Meister vorkommt, von der zwei flüchtige Güsse im Museo Nazionale zu Florenz und im Kaiser Friedrich-Museum erhalten sind. Breit und derb ist sie weit weniger belebt als Francescos Figürchen; wir dürfen sie daher wohl kaum als ein Jugendwerk desselben ansehen, sondern die Übereinstimmung geht vermutlich darauf zurück, dass sich beide Künstler an ein und dasselbe antike Vorbild hielten.



BUCHS-HERKULES — LONDON, WALLACE-COLLECTION

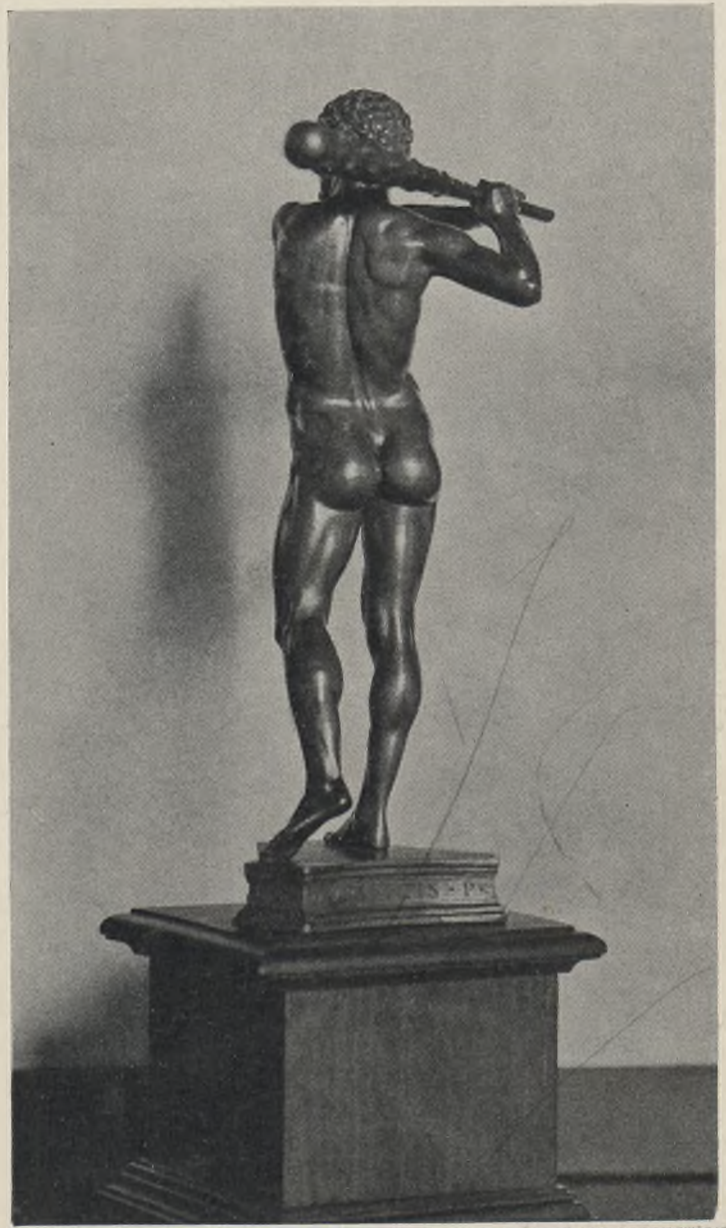
Kopf einrahmen und einen leichten Schatten über einen Teil des Gesichts werfen: alles das ist mit einer Freiheit und einem Geschmack, mit einer Sicherheit und Breite wiedergegeben, dass sich kaum eine zweite Figur der Renaissance in edler, keuscher Nacktheit dieser an die Seite stellen lässt. Ein so volles Leben pulsiert in diesen Gliedern, dass eine gewisse Härte und Unbelebtheit in den Unterarmen und Fingern auffällt; sie ist dadurch verschuldet, dass diese Teile abgebrochen und ungeschickt wieder angesetzt und restauriert worden sind.

In sehr verwandter Weise löst Francesco ein



KLAGENDER JÜNGLING

BRAUNSCHWEIG, HERZOGL. MUSEUM



BUCHS-HERKULES LONDON, WALLACE-COLLECTION

Bei der Darstellung seiner jugendlichen Athletengestalten hat Francesco, im Streben, den Körper in gestreckter, eleganter Bewegung zu zeigen, auch den Schritt bis zur Darstellung eines Saltimbanque nicht gescheut. Die Figur eines nackten Jünglings, der auf seinen Händen steht, im Kaiser Friedrich-Museum, in der Wallace Collection u. s. f., scheint zwar nach der weichen Behandlung in allen mir bekannten Exemplaren nur in Wiederholungen des siebzehnten Jahrhunderts auf uns gekommen zu sein, die Art Francescos verrät sich aber auch darin.

Nur einmal hat sich der Künstler, soviel ich ihn bisher verfolgt habe, in einer Gruppe versucht: in dem Herkules, der Antäus erwürgt, im Besitz von Mme. Stern zu Paris. Sie ist sehr bezeichnend für den Künstler und von besonderem Interesse, da sie beweist, dass sein Talent für eine bewegte Gruppe nicht ausreichte. Die Darstellung hat etwas so Theatralisches, Geziertes, bis in die stutzerhafte Haltung der Hände und Finger des Antäus, dass sie fast komisch wirkt. So geschlossen die Gruppe gehalten ist, jede Figur ist doch für sich erdacht und entstanden; jede sollte in voller Grazie und Eleganz zur Geltung kommen, trotz dem Ringen auf Leben und Tod. Der Antäus ist fast genau die gleiche Figur wie der Laufende im Braunschweiger Museum, und der Herkules, obgleich sehr viel schlanker, erinnert in der Bewegung wie im Kopf stark an die Buchsfigur des Herkules mit der Keule in der Wallace Collection. Dass die beiden Gestalten hier so übertrieben schlank und wenig muskulös sind, mag zum Teil die Schuld des Ziseleurs sein, der durch seine Meissel und Feilen die Feinheiten des Modells stark beeinträchtigte; zum Teil liegt es aber wohl auch daran, dass wir hier wie in den ähnlichen überschlanken Einzelfiguren frühere Werke des Künstlers vor uns haben werden.

Francesco da Sant' Agata ist eine der interessantesten Gestalten unter den italienischen Renaissancebildnern, weil er ein bewusstes Formgefühl und ausgeprägten Schönheitssinn in solchem Masse besitzt, dass er im antiken Sinne auf die Bildung eines bestimmten Schönheitskanon der Figur ausgeht. Sein Ziel ist nicht mehr, wie das seiner Vorgänger und zum Teil noch seiner Zeitgenossen, den Körper vor allem naturwahr und charakteristisch mit allen Zufälligkeiten und Abnormitäten zu geben, sondern in harmonischer Bildung und in Stellungen, welche den Linienfluss und die Schönheit der Verhältnisse am besten zeigen und von allen Seiten ein interessantes, gefälliges Bild geben. Nicht mehr das Kind, der halbwachsene Jüngling oder der athletische Mann, welche die Frührenaissance bevorzugt, sondern der Mann in der ersten Blüte seiner Kraft und die Frau in ihrer reifen Schönheit sind das Ziel seiner Darstellungen. Nicht mehr antike Herkulesfiguren, sondern Apollo- und

Merkurstatuen sind es, die den Künstler begeistern, jedoch ohne dass er sich, wie ein Antico oder zum Teil selbst Bertoldo, dadurch irgend stärker beeinflussen lässt. Während ein Pollaiuolo und nach ihm die meisten Quattrocentisten gespreizte Stellung und ausladende Konturen lieben, sucht Francesco die geschlossene Masse und schlanke aufrechtstehende Figuren. Diese erscheinen regelmässig dadurch noch schlanker, dass der Künstler vermeidet, die Konturen des Körpers durch die Arme zu überschneiden und daher Motive wählt, bei denen seine Gestalten die Arme weit vom Leibe ab und meist hoch halten. Dadurch kommt der Körper in seinen schönen Umrissen wie im Detail voll und ungestört zur Geltung; gleichzeitig wird aber auch der Kopf durch die erhobenen Arme schön eingerahmt und so auch der Ausdruck besonders betont.



AUSRUHENDER JÜNGLING — LONDON, WALLACE-COLLECTION



CLAUDE MONET, VUE DE LONDRES (MIT GENEHMIGUNG VON DURAND-RUEL, PARIS)

ERINNERUNGEN AN DIE IMPRESSIONISTEN

VON

GEORGE MOORE

(FORTSETZUNG)

Wir standen auf, um sie zu begrüssen — Manet, Degas, Renoir, Pisarro, Monet und Sisley. Sie waren unsre Meister.

Eine Bretterwand, nur wenige Fuss höher als die Hüte der Männer, die an den üblichen Marmortischen sassen, schied die Glasfassade des Cafés von seinem Hauptraum. Zwei Tische in der rechten Ecke waren für Manet und Degas und ihren Bewundererkreis reserviert. Mit Freuden erinnere ich mich, wie ich mich danach sehnte, in diesen Kreis aufgenommen zu werden und mit Manet zu sprechen — mit Manet, den ich allmählich als die grosse neue Kraft in der Malerei erkannt hatte. Abend um Abend verstrich, und ich wagte nicht

Es trifft sich glücklich, dass zur selben Zeit, wo Moore hier den Versuch begann, dem Leser vielgenannte und leider oft schon prinzipienhaft erstarrte Namen menschlich näher zu bringen, eine wunderschöne Ausstellung französischer Kunst bei Paul Cassirer stattfand. Wer an den Werken der Faureschen Sammlung, die dort zu sehen waren, ein mehr als äusserliches Interesse nimmt, wird notwendig auch Moores Erinnerungen mit Teilnahme lesen; und wer sich von diesen Aufzeichnungen gern unterhalten lässt, wird an die Ausstellung mit doppeltem Vergnügen zurückdenken. Um den Reiz dieser Wechselwirkung länger zu erhalten, sind hier einige der Werke aus der Sammlung Faure, Bilder von Manet und Monet, reproduziert worden. Sie werden manchen Satz des geistvollen Engländers, der die oft gehörte Behauptung widerlegt, nur Deutsche könnten auf die Impressionisten „hineinfallen", lebendig erläutern; und die fein gedachten Sätze wiederum werden über das unmittelbare Ziel hinauswirken — wie es alles Vortreffliche thut — und aufs Glücklichste als ein verspäteter Ausstellungsbericht gelten dürfen. (D. Red.)

ihn anzureden, und er redete mich nicht an, bis er eines Abends, — dreimal glücklicher Abend! — als ich in Gedanken an ihn dasass und so tat, als ob ich eifrig Korrekturbogen läse, mich fragte, ob die Unterhaltung im Café nicht meine Aufmerksamkeit ablenke. „Durchaus nicht," antwortete ich, „ich habe an Ihre Malerei gedacht."

Wie mir scheint, wurden wir sogleich befreundet. Er lud mich in sein Atelier in der Rue d'Amsterdam ein, wo seine grössten Werke gemalt wurden — alle die Werke, die Manet und nur Manet sind, der echte Manet, der Pariser Manet. Doch eh ich von seiner Malerei spreche, ist eine Beschreibung seiner Persönlichkeit für das Verständnis Manets von Bedeutung.

Man hat oft behauptet, die Persönlichkeit des Künstlers gehe uns nichts an. Wo es sich um schlechte Kunst handelt, ist das sicher richtig; denn schlechte Kunst offenbart keine Persönlichkeit, schlechte Kunst ist schlecht, weil sie anonym ist. Das Werk des grossen Künstlers ist er selbst, und da Manet einer der grössten Maler war, die je gelebt haben, so war seine Kunst ganz Manet. Man kann nicht an Manets Malerei denken, ohne an den Menschen zu denken.

Als ich Monet zum letzten Male sah, speisten wir zusammen im Café Royal; wir hatten von allerhand gesprochen, da plötzlich sagte Monet ganz unvermittelt, gleichsam im Traum: „Wie sehr glich doch Manet seinen Bildern!" Und ich antwortete entzückt, denn es ist stets anregend, sich über Manet zu unterhalten: „Ja, wie sehr! Das amüsante Gesicht mit der hellen Farbe, die klaren Augen, die schlicht, wahr und scharf sahen!" Und nachdem ich so viel gesagt hatte, wanderten meine Gedanken zu der Zeit zurück, da die Glastür des Cafés auf dem mit Sand bestreuten Boden knirschte und Manet hereintrat. Wiewohl er von Geburt und Erziehung völlig Pariser war, hatte er etwas in der Erscheinung und in seiner Sprechweise, das oft an einen Engländer gemahnte. Vielleicht war es seine Kleidung, sein gut geschnittener Anzug und seine Figur. Diese Figur! Die breiten Schultern, die sich wiegten, wenn er durchs Zimmer schritt, und die dünne Taille; Gesicht, Bart und Nase — soll ich sagen: satyrhaft? Nein, denn ich möchte die Vorstellung einer schönen Umrisslinie, die sich mit geistigem Ausdruck paart, erwecken. Aufrichtig in seinen Worten, eine aufrichtige Leidenschaft in seinen Überzeugungen, wahrhafte, schlichte Sätze, klar wie Brunnenwasser, manchmal ein wenig herb, manchmal bitter dahinfliessend, doch an der Quelle süss und licht.

Ich sollte Manets Mut hervorheben, denn ohne Mut kann es keine Kunst geben. Wir alle kennen die Redensart: ‚Mir ist zum Glück der Gedanke nie gekommen'; aber wer da meint, dass er nicht gerne jeden Gedanken zu Ende denken möchte, der ihm zufällig aufsteigt, dem würde ich von der Kunst abraten, wenn ich könnte. Manets Kunst ist die mutigste, die man je erlebt hat. Man blickt sich vergeblich nach Ausflüchten um, die wir bei allen andern Malern finden. Was er sah, das hat er ehrlich, geradezu unschuldig wiedergegeben; und was er nicht sah, darüber ging er hinweg. Nie im Leben hat er sich dabei aufgehalten, sich mit einer Zeichnung abzuquälen, die ihn nicht interessierte, weil möglicherweise jemand die Unterlassung bemerken könnte. Es gehörte zu seinem Genie, dass er unterliess, was ihn nicht interessierte.

Mir fällt ein junger Mann ein, von dem Manet etwas hielt und der häufig zu ihm ins Atelier kam. Eines Tages brachte er seine Schwester mit. Kein hässliches Mädchen, nicht besser und nicht schlechter als manche andre, ein bisschen alltäglich, sonst nichts. Manet war freundlich und liebenswürdig; er zeigte seine Bilder, war beredt, aber als sich der junge Mann am nächsten Tag einstellte und Manet fragte, wie ihm seine Schwester gefallen habe, sagte dieser, indem er den Arm ausstreckte (die Bewegung war ihm zur Gewohnheit geworden): „Das Mädchen, von dem ich's am allerwenigsten gedacht hätte, war Ihre Schwester." Der junge Mann protestierte: Manet habe seine Schwester unvorteilhaft gekleidet gesehn — sie trug ein dickes Wollkleid, denn es lag Schnee. Manet schüttelte den Kopf: „Ich brauche nicht zweimal zu sehn; ich pflege die Dinge zu beurteilen." So oder ganz ähnlich lauteten seine Worte.

Ich dächte, diese Anekdote wirft ein Licht auf Manets Malerei. Er sah rasch und scharf, und er gab, was er sah, ehrlich, geradezu unschuldig wieder. Gute Manieren verriet es vielleicht nicht, in solchen Ausdrücken zu einem Bruder von seiner Schwester zu sprechen, aber es handelt sich hier nicht um gute Manieren. Was sind Manieren anders als Konventionen, die zu einer gewissen Zeit bei einer gewissen Klasse herrschen? Leute mit guten Manieren denken nicht aufrichtig, ihr Geist ist voller Vorwände und Ausflüchte. Leute

mit guten Manieren haben beständig die Empfindung, dass sie zum Glück nicht so oder so denken, und wie ich schon sagte: wer da merkt, dass er nicht gerne jeden Gedanken, der ihm zufällig in den Sinn kommt, zu Ende denken möchte, der sollte die Kunst aufgeben. Alle Konventionen — politische, gesellschaftliche, religiöse und auch künstlerische — müssen in den Schmelztiegel geworfen werden. Wer ein Künstler sein will, muss alles einschmelzen; muss neue Formeln, neue Formen entdecken. Alle alten Werte müssen beiseite gefegt werden, der Künstler muss zu einer neuen Schätzung gelangen. Er soll sich von jedem Glauben, jedem Dogma, jeder Meinung frei halten. Indem er die Meinungen andrer annimmt, verliert er sein Talent; denn die Kunst ist ein persönliches Neudenken des Lebens von einem Ende zum andern, und aus diesem Grunde ist der Künstler stets exzentrisch. Er hat fast keine Ahnung von den herrschenden Sittengesetzen, er lacht über sie, wenn er an sie denkt, was allerdings selten vorkommt, und er schämt sich so wenig wie ein kleines Kind.

Dies sich nicht schämen erklärt vielleicht Manets Kunst besser als alles andre. Sie kennt keine Scham. Wenn man von ihm spricht, darf man sich nie scheuen, das immer wieder zu betonen. Manet stammte aus der sogenannten feinen Gesellschaft, er war ein reicher Mann, in Kleidung und Erscheinung ein Aristokrat; aber um Aristokrat in der Kunst zu sein, muss man die galante Gesellschaft meiden. Manet war um seiner Kunst willen genötigt, sich von seiner Klasse abzusondern; er war genötigt, seine Abende in dem Café „Nouvelle Athènes" zu verbringen, und seine Freunde waren Künstler. So arm und elend sie auch waren, sie waren Künstler und als solche in Manets Atelier willkommen. Wie oft sind Künstler verlacht worden, weil sie langes Haar tragen, weil sie nicht wie Gesandtschaftsattachés sprechen! Aber wie äusserlich, wie oberflächlich ist diese Art Kritik! Denn es liegt im Wesen der Kunst, sich abzusondern, alle Konventionen zu verwerfen, keine Scham zu kennen als die: sich zu schämen. Der Preis, den man für Schamlosigkeit, Wahrheit, Aufrichtigkeit, Persönlichkeit zu zahlen hat, ist öffentliche Missachtung.

Während der Jahre, die ich Manet kannte, hat er kein einziges Bild verkauft. Einige Jahre vorher hatte Durand-Ruel Manetsche Bilder im Werte von fünfzigtausend Frank gekauft, aber da er sie nicht loswerden konnte, kaufte er keine mehr. Man wundert sich, warum er in einer Stadt wie Paris keine Unterstützung fand. Unterstützung heisst Geld, und Leute mit Geld wissen die Schamlosigkeit in der Kunst nicht zu würdigen. In vieler Beziehung gleicht Paris mehr der übrigen Welt, als wir denken, und der wohlhabende Mann in Paris bewundert wie der wohlhabende Mann in London Bilder, je nachdem sie andern Bildern ähneln. Diejenigen, die Bilder lieben, weil diese sich von andern unterscheiden, sind dünn gesät.

Nach Manets Tode machten seine Freunde ein bisschen Lärm, es fand eine Auktion statt, dann sanken die Preise wieder, sanken fast auf nichts herab, und die Welt schien Manet nie anerkennen zu wollen. Es gab eine Zeit, fünfzehn oder sechzehn Jahre sind es her, da konnte man Manetsche Bilder für vierhundert, sechshundert, achthundert, tausend Mark das Stück kaufen. Ich erinnere mich einer Unterhaltung mit Albert Wolff ein paar Jahre nach Manets Tod — es war in dem berühmten Café Tortoni, das jetzt eingegangen ist. „Wie kommt es," fragte ich, „dass Degas und Whistler und Monet ihre Erbschaft angetreten haben, während von einer Anerkennung Manets nichts zu merken ist?" Wolff war der Kunstkritiker des Figaro und verstand sich auf die Malerei wie kein Zweiter. „Geben Sie die Hoffnung auf," antwortete er, „nie wird die Zeit kommen, wo sich die Menschen etwas aus Manets Bildern machen." Ich kann mich entsinnen, dass dieser Ausspruch ein Gefühl der Niedergeschlagenheit bei mir hervorrief, und wie ich mir auf dem Heimweg die Frage vorlegte, ob es der schönsten Malerei, die die Welt je erlebt, bestimmt sei, die unbeliebteste zu bleiben. Das war vor fünfzehn Jahren. Wir warten ungeduldig auf den Triumph dessen, was wir lieben . . .

Man hat mich neulich einmal gefragt, ob ich dem „Lautenspieler" oder dem Porträt der Mademoiselle Gonzales den Vorzug geben würde. Meine Antwort lautete: „Ich fürchte, wenn man sich für das Eine entscheidet, bedauert man, das Andre nicht gewählt zu haben." Der Lautenspieler ist ein spanischer Manet, das Bild ist entstanden, nachdem Manet Goya gesehen hatte; aber es ist so unverkennbar ein Manet wie das Porträt der Mademoiselle Gonzales. Für jeden, der Manets Werk kennt, besitzt es alle Eigenschaften, die wir mit Manet in Verbindung bringen: das scharf und schnell sehende Auge tritt auf dem einen Bild ebenso wie auf dem andern zutage. Manet sah die Natur rasch und in vollen Umrissen, und ehe er zu malen begann, sassen und standen alle diese

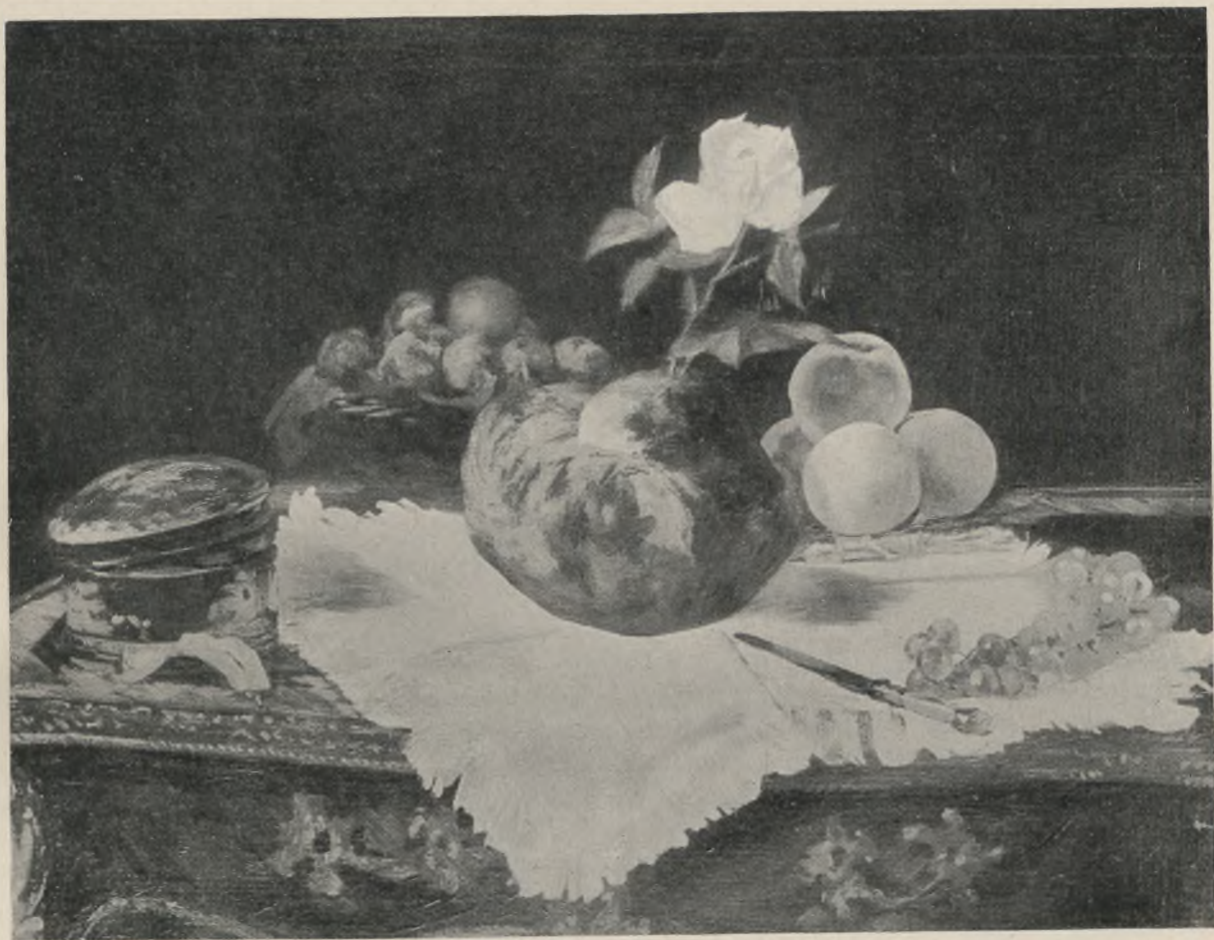


EDOUARD MANET, LE BON BOCK (MIT GENEHMIGUNG VON DURAND-RUEL, PARIS)



CLAUDE MONET, EFFET DE NEIGE

(MIT GENEHMIGUNG VON DURAND-RUEL, PARIS)



EDOUARD MANET, LA BRIOCHE

Leute vor seinem geistigen Auge, wie sie auf der Leinwand dargestellt sind. Die Malerei kennt so wenig Scham wie Whitman; Manet ist eine Art koloristischer Whitman. Man sehe sich den Fuss des Fräuleins an; er ist ohne Furcht, jemand zu beleidigen, und ohne das Verlangen, irgendwem zu gefallen, wiedergegeben. War das nicht Whitmans Fall? Der runde, weisse Arm Mademoiselle Gonzales' ist noch kühner wiedergegeben, denn ihm fehlt jeder sexuelle Reiz, und das Bild wird wohl gerade aus diesem Grunde Vielen gewöhnlich scheinen. Auf dem spanischen Bild ist Manet ein wenig vermummt, so wenig, dass man zaudert es einzuräumen; aber man soll niemals zaudern, etwas zu sagen. Hier ist er Manet und Goya, während das Porträt Manet und nur Manet ist.

Dies Porträt ist ein Glaubensartikel. Er heisst: „Kenne keine Scham als die: dich zu schämen." Nie hat Manet mit weniger Scham gemalt. Es gibt Manets, die ich lieber habe, aber das Porträt von Mademoiselle Gonzales ist das, was England braucht. In England hat jedermann Angst zu beichten. Versteht es sich nicht von selbst, dass wer so malt ohne Scham beichtet? Und wer dies Gemälde bewundert, ist schon halb frei; die Fesseln sind gebrochen und werden alsbald abfallen. Vielleicht wird dieses Bild mithelfen, die Krise heraufzuführen, nach der wir uns sehnen; die geistige Krise, dass die Menschen wieder ihr Leben für sich selbst ausdenken und nackt und ohne Scham zur Natur zurückkehren.

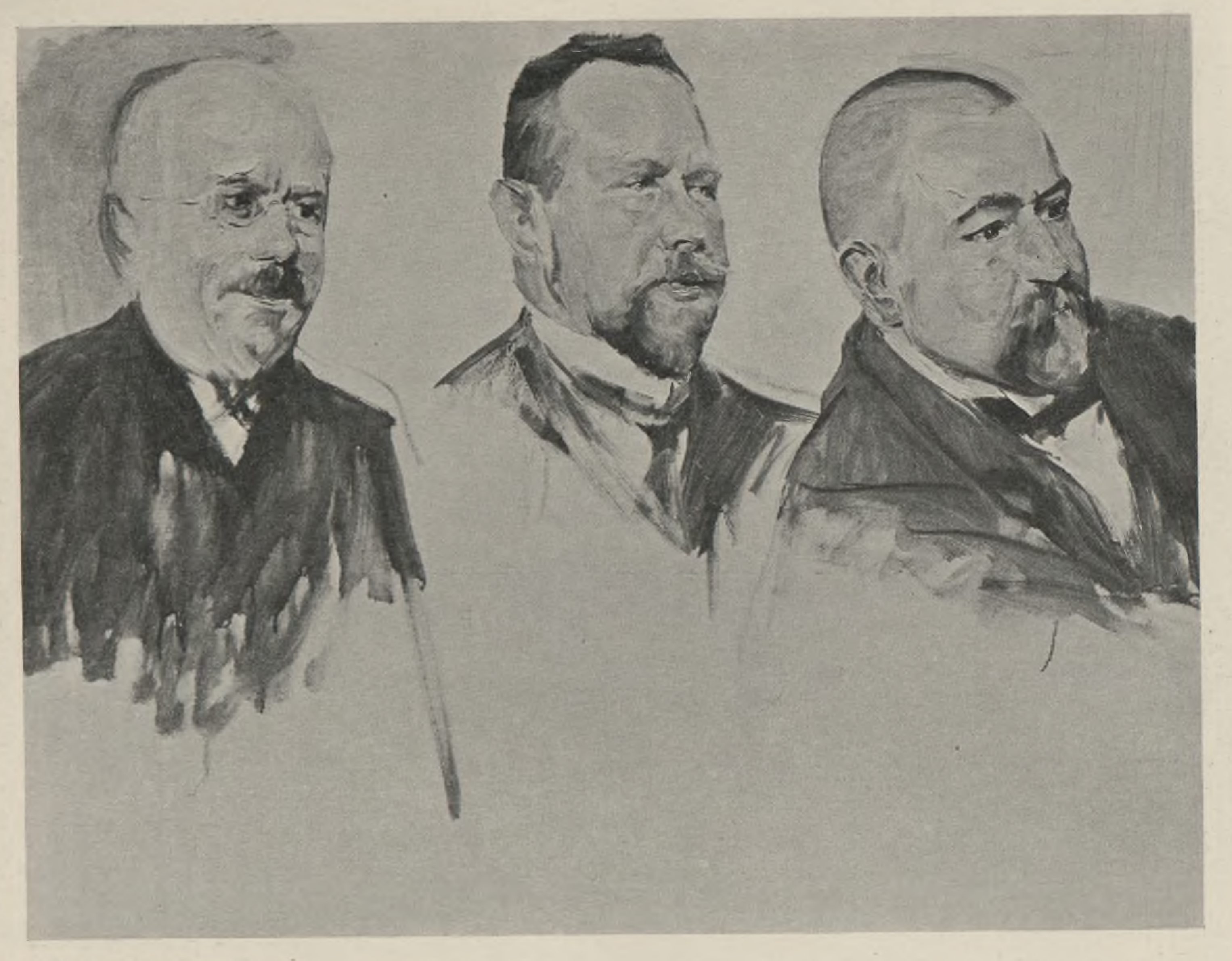
(FORTSETZUNG FOLGT)

PORTRÄTSTUDIEN VON LIEBERMANN

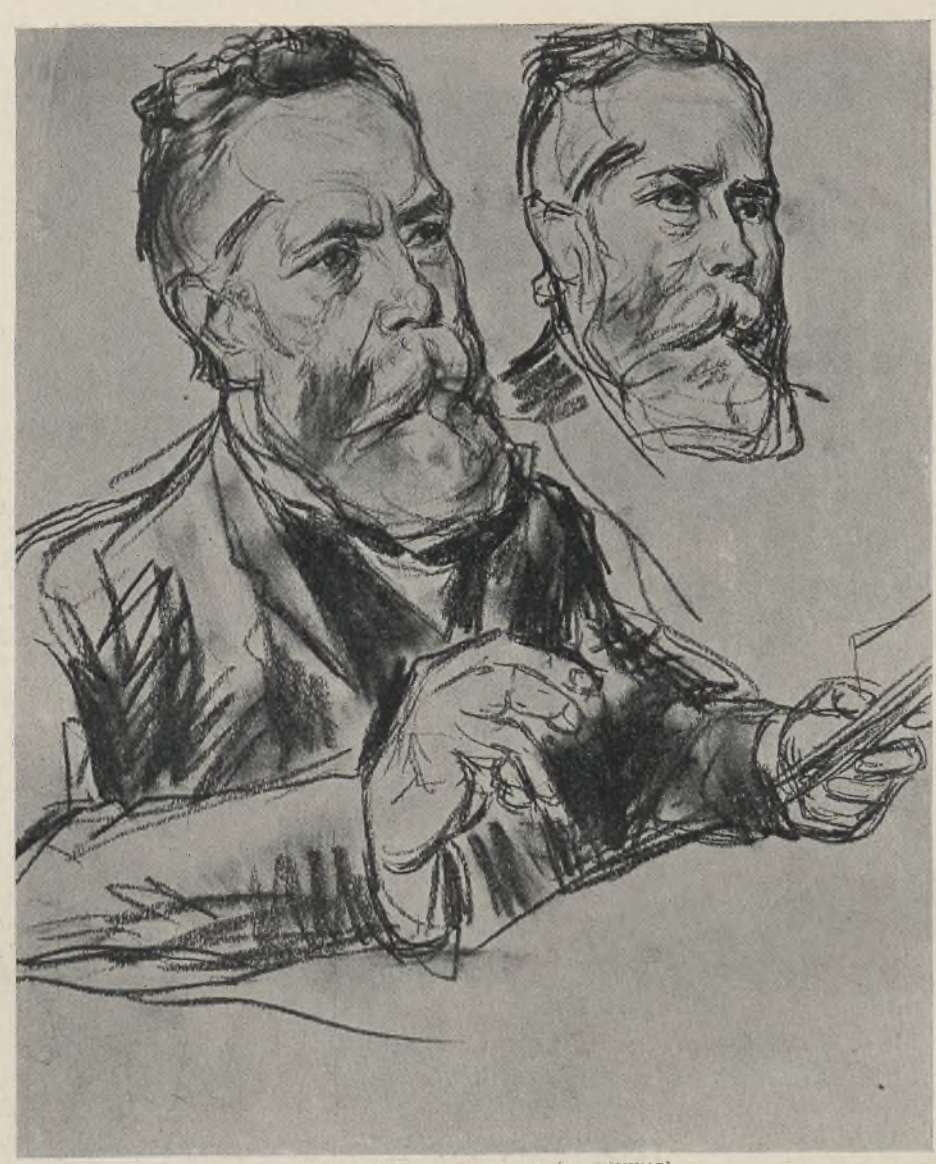
Unsere wenigen modern denkenden Galerieleiter begnügen sich in der Regel damit, gute Bilder lebender Künstler anzukaufen. Müssen sich in ihrer Beamtenstellung meistens damit begnügen. Der Direktor der Hamburger Kunsthalle, dem unsere Zeit schon so viele Anregungen und Erziehungsresultate verdankt, weiss sein freieres Bestimmungsrecht besser zu nutzen. Er ist den modernen Künstlern nicht nur ein geschätzter Käufer, sondern auch ein Vermittler wichtiger Aufträge. Neben der Idee, seine Kunsthalle zu einer Stätte edelster Heimatskunst zu machen und spezifisch hamburgische Dinge von guten Malern darstellen zu lassen, öffnet er wieder Schritt vor Schritt der arg darniederliegenden Bildniskunst alte Gebiete. Die Art, wie er seine Pläne durchsetzt, scheint selbstverständlich; doch ist ja gerade das Selbstverständliche bei uns das Seltene. Lichtwark hat dafür gesorgt, dass sich Mitglieder der regierenden Körperschaften Hamburgs für die öffentliche Sammlung porträtieren lassen, und die besten unter den lebenden Künstlern sind wiederholt von ihm eingeladen worden, um Porträts bedeutender Männer und Frauen Hamburgs zu malen. In seiner sich immer besser arrondierenden Sammlung sind, unter anderen, mit solchen Porträtbildern vertreten: Kalckreuth, Slevogt, Trübner und Herkomer. Neuerdings ist nun auch Liebermann gewonnen worden, das Gruppenbild eines Schulkuratoriums für die Kunsthalle zu malen.

Dass solche Aufgaben nach mancher Richtung fruchtbar zu wirken vermögen, lehrt ein Gang durch die Hamburger Kunsthalle; dass sie aber in unserer Zeit einer immer etwas fahrigen und disziplinlosen Landschaftskunst auf grosse Schwierigkeiten stossen, lehrt ein Blick auf die nur zum Teil geglückten Arbeiten Kalckreuths, Trübners und Slevogts ebenfalls. Woran die Holländer sich erzogen haben, was Courbet noch mit magistraler Sicherheit zu bewältigen wusste, das erscheint den Heutigen als etwas nahezu Unlösbares, weil jede organisch gewordene Tradition — selbst die kleinbürgerliche der Waldmüller, Oldach und Krüger — dem Bewusstsein verloren gegangen ist. Es bleibt dem Modernen nur Frankreich mit seinen spärlichen und das alte Holland mit seinen reichen Beispielen der Gruppenmalerei. Wem im Alter die Staalmeesters gelingen sollen, der muss schon in der Jugend eine Anatomie gekonnt haben. Denn die Schwierigkeiten, eine Anzahl von Personen ähnlich und unbefangen, natürlich und monumental, wahr und malerisch dekorativ auf engem Raum zu vereinigen, sind ungeheuer. Das Stoffliche erhebt so weitgehende Forderungen, dass ihm gegenüber nur ein Meister Herr der Form bleibt. Wer das Einzelporträt schon vollkommen beherrscht, ist noch längst nicht berufen, Gruppenbilder zu malen.

Liebermann scheint diese Schwierigkeiten, worüber noch ein Langes und Breites zu sagen wäre, stark empfunden zu haben. Denn, wie man hört, hat er nur zögernd die gefährliche Aufgabe, neun



MAX LIEBERMANN, ÖLSTUDIE

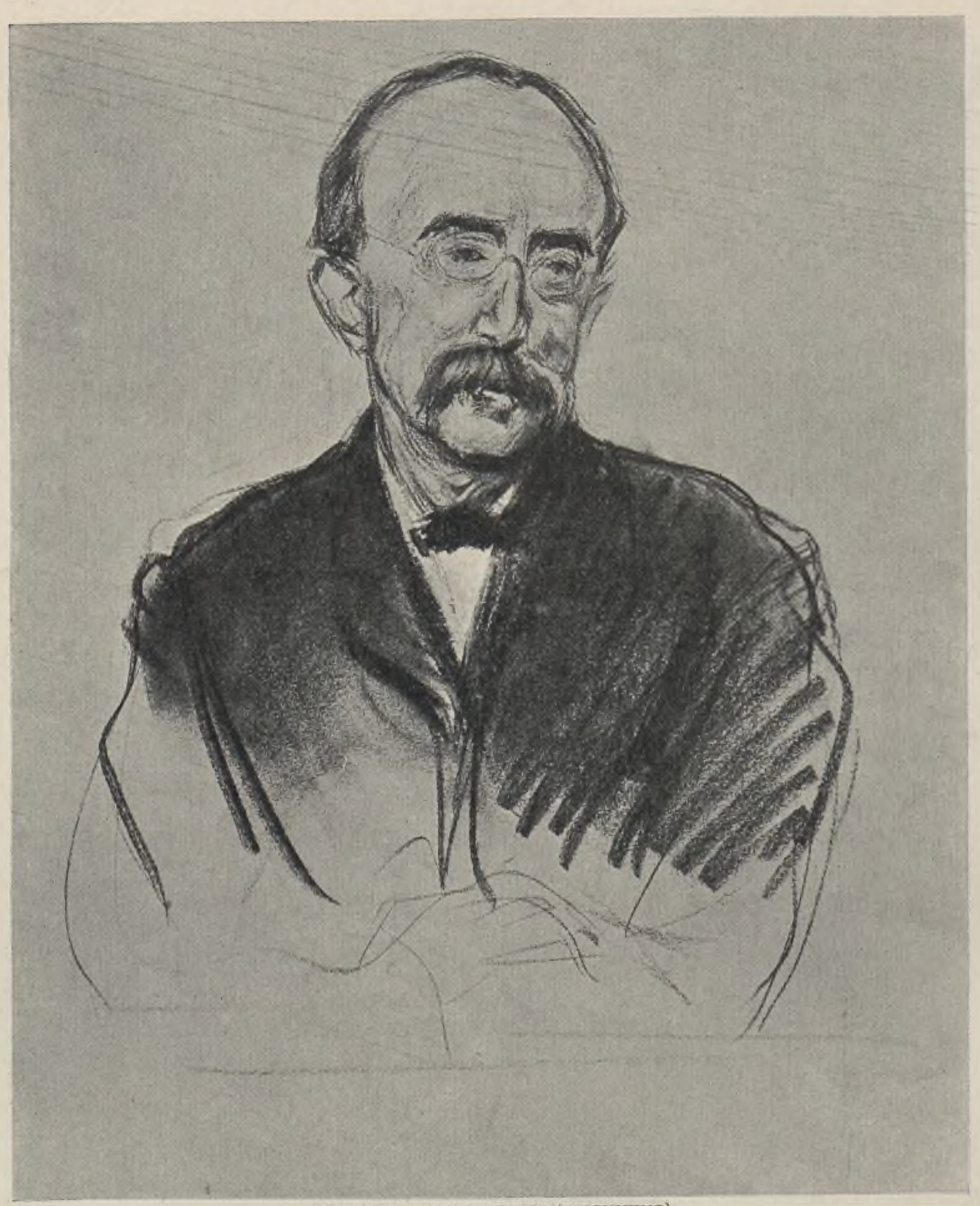


MAX LIEBERMANN, STUDIE (ZEICHNUNG)

Personen nebeneinander darzustellen, übernommen. Das Bild ist noch unvollendet und der öffentlichen Kritik darum nur bedingt zugänglich. Es wird nach der Vollendung hier reproduziert werden und dann sicher zu lehrreichen Untersuchungen Anlass geben. In seinem jetzigen Zustand ist bereits Schönes und Meisterliches im Einzelnen darin, während das Ganze noch nicht den Eindruck des Beherrschten macht. Viel Gutes muss man von den Studien sagen, wovon hier einige abgebildet worden sind. Der ganze Liebermann ist darin. Es zeigt sich wieder, dass dieser Künstler viel spiritueller ist als gemeinhin angenommen wird. Er beschäftigt sich mit seinen Modellen ebensoviel denkend als anschauend. Der eigentliche Akt des Malens geht zwar mit nervöser, enflammierter Eile vor sich; aber zwischen den verschiedenen Studien nach denselben Köpfen liegen viele ungemalte Gedanken. Gedanken über empfangene Eindrücke. Liebermann scheint was er gemacht hat, zu kontrollieren, auch wenn er es nicht vor Augen hat; beim Zubettgehen noch, und im ersten Gedanken schon wieder beim Aufstehen. Nur so lässt sich der Fortschritt im Erfassen des sinnlich Psychologischen von einer Studie zur andern erklären. Und dann verraten diese Ölstudien auch die Stärke der Liebermannschen Methode, des persönlichen Stils. Er macht alles mit derselben Valeurskala, mit derselben Handschrift, mit denselben



MAX LIEBERMANN, ÖLSTUDIE



MAX LIEBERMANN, STUDIE (ZEICHNUNG)

Farbenklängen. Er saugt das Leben förmlich in seine Methode hinein. Nur kommt diese eben von lebendigster Wirklichkeitsanschauung her. Er giebt nur eine persönliche Hieroglyphe; aber darin decouvriert sich die objektive Natur. Dieser Unterthan einer Idee — die charakteristisches Leben heisst — ist, kraft seiner Ideenstärke, vor allem Zeichner. Seine Ölstudien sind zum Teil meisterhaft; aber die Zeichnungen haben in ihrer knappen Charakteristik und sicheren technischen Beherrschung noch grössere Freiheit. Auch als Maler ist er vor allem Valeurkünstler, eine Schwarz-Weissnatur. Darum lassen seine Bilder sich besser reproduzieren als die der meisten Impressionisten. Das Übergewicht des Zeichners kommt in der Reproduktion darum auch nicht hinreichend zum Ausdruck. Vor den Originalblättern nur spürt man, dass Liebermanns Kunst „weg zu lassen“ grösser ist als die zu vervielfältigen.

Über das fertige Werk wird noch manches zu sprechen sein; denn es steht heute schon fest, dass es zu den Leistungen der neuen deutschen Malerei gehören wird, mit denen die Lebenden moderne Kunstprinzipien exemplifizieren. S.



FR. VON UHDE, HUNDEFÜTTERUNG

AUS DER III. AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES

VON

W. VON SCHOLZ



Der farbige Karton zu Hodlers grossem „Rückzug von Marignano" hat zweifellos auf keiner Ausstellung so gut, so entsprechend gehangen wie in Weimar. Selbst der Platz des Originals im züricher Landesmuseum ist wegen seiner hohen Lage weniger günstig. Hier war beides vereint; die Möglichkeit, dem Bilde in Höhengleichheit gegenüberzutreten, es mit dem Blick von der Mitte aus zu umfassen und doch den richtigen Eindruck seiner dekorativen Bedeutung als Krönung eines grossen Raumes zu gewinnen. Es hing im Treppenhause des Museums, vor dem Goethestandbild, das Bettinas Phantasie ersann, gegenüber der oberen Galerie, von der aus man Mittelstück und Seitenbilder — über die Tiefe des Treppenhauses hinweg, die das Ganze architektonisch kräftig emporhob — in Augenhöhe vor sich hatte.

Die Werke, gleichviel welcher Kunst, die Menschheitsbesitz werden, scheinen ganz ausschliesslich Schöpfungen der starken Formbewältiger zu sein, die, in übertragenem Sinne, monumentale Prägungen für irgendwelche Äusserungen des Lebens finden. Es ist das Zeichen des grossen Künstlers, dessen Werke dauern werden, dass er Leben und Bewegung erstarren lassen kann, dass er, wie der



WALTER LEISTIKOW, ABEND

enge Umschränkung der Aufgabe, worin allein das Meisterwerk möglich ist; sie enthalten willkürlich Elemente. Die Eingrenzung, die Hodlers beste Kraft ans Licht zwingt, ist der eidgenössische, vaterländische Auftrag; indem der Maler sich ihm fügt, wird er frei und gross. Die Eidgenossenschaft sollte Hodler keinen Tag unbeschäftigt lassen! Bilder wie der „Rückzug" werden ein dauernder Besitz des Landes sein. Der bildnerische Kontrapunkt: die Parallele zwischen der stofflich gegebenen Bewegung und den sie abstrakt ausdrückenden, sozusagen: geometrischen, Bewegungsmomenten in der Raumgliederung, ist in Hodlers Dreibilderwerk deutlich erkennbar. Der schwere Zug der Truppe (die Linien der Speere und die leiseren, eindringlicheren der getragenen Verwundeten) ist für das Bild gehemmt und zurückgehalten, vor allem durch den umgewandten Krieger mit der Axt und den Lanzenträger mit dem blutenden Kopf, ganz rechts (die den Blick immer wieder festhaltende Senkrechte der Lanze und des Zwischenraums), und in ein lastendes Gleichgewicht, ein Beharren, verwandelt. Ich will nicht davon sprechen, was in diesem Rückzug an menschlischer Wucht, geradezu an Sieg, liegt. Die wundervoll gemeisselten

Tod, im letzten, für alle Überlebenden zusammenfassenden Sinne, lebendig macht; dass er die fliehende Erscheinung in jene Formruhe zu bannen vermag, die allein, mit der ganzen Zeugungskraft des Gegensatzes, immer wieder den Eindruck bewegten Seins und rhythmisches Mitschwingen des Gefühls hervorruft. Mir ist diese kunstschöpferische Medusenbegabung bei kaum einem zeitgenössischen Bildner so unmittelbar gegenübergetreten wie bei Ferdinand Hodler; und zwar bei dem Teil seines Werkes, der etwa durch die beiden Kämpferpaare in Basel, das Einzugsbild im Künstlergütli in Zürich bezeichnet und durch den „Rückzug von Marignano" gekrönt wird. Die mit unfruchtbarem allegorischen Denken — das Bildender Kunst nicht weniger fremd ist als etwa die Anekdote — belastete andere Gruppe Hodlerscher Werke, deren z. B. jetzt in der münchener Secession einige ausgestellt sind, weist freilich dieselbe Monumentalität auf; aber der reine Genuss von Form und Farbe wird durch den sich aufdrängenden Gedanken gestört. Es fehlt diesen Bildern die



E. HEGENBARTH, RINDER



IGNATIUS TASCHNER, PARSIVAL

sich reden machen. Ich glaube, dass man Hofmann oft zu einseitig als dekorativen Koloristen gesehen hat; glaube, dass er ein ebenso ausgezeichneter Gestalter und Bewegungsmaler ist. Eine Sammelaustellung seiner Arbeiten, die hier vor etwa zwei Jahren veranstaltet wurde, konnte darüber belehren. Und die „badenden Jungen", in ihrer strengen pyramidalen Komposition, ruhig bewegte, auf klaren Ausdruck gebrachte Körper, ohne alle Farbenphantastik in einem weichen Plainair gemalt, wie es die feuchte, lichterfüllte Luft über mattbesonntem Wasser bedingt, zeigen auch das zusammengefasste Können des feinen, vornehmen Meisters; sie geben die Gewissheit, dass die Kunst Hofmanns keineswegs — wie vielleicht mancher Beschauer vor den phantastisch-dekorativen Landschaften des Künstlers einst befürchten mochte — in sich entwickelungslos ist. Sie bleibt nicht auf Stufen und bei Teilaufgaben stehen.

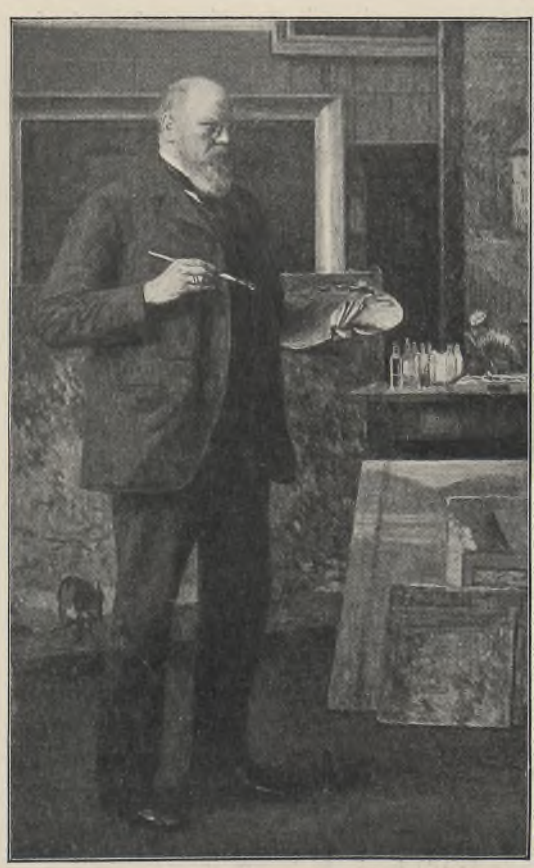
Sehr erfreulich sind eine Reihe von Porträts. So vor allem Hans Oldes vortreffliches Bildnis eines Fräuleins v. Sch. Dadurch, dass die Dame schreitend gegeben ist — das Ganze ist ein Strassen-

Körper dieser Krieger — sie werden Helden durch die verhaltene Kraft, die Hodler in den Leibern auszudrücken vermocht hat — erinnern an Michelangelo. Etwa an die „badenden Soldaten".

Von den anderen Meistern, die ein ähnliches Interesse wie Hodler beanspruchen können, ist kaum einer mit einem Bilde erster Ordnung in dieser Ausstellung vertreten. Zum mindesten fügen die ausgestellten Stücke, soweit sie überhaupt neu sind, dem Bilde der Künstler keine neuen Züge hinzu. Die beiden Landschaften von Leistikow, „Fleischerladen" und „Seilerbahn" von Liebermann, Uhdes „Hundefütterung" (mit einem feinen Porträtköpfchen), die Tafeln von Trübner, Corinth, Stuck, Zügel sind uns in ihren Werten bekannt, geben den Sälen, in denen sie hängen, künstlerischen Rückhalt, fordern aber zu keiner Charakteristik heraus, die nur oft Gesagtes wiederholen könnte. Nur Ludwig von Hofmann muss ich ausnehmen; wegen seiner ganz wundervollen „badenden Jungen". Der Vandalismus, der ästhetisch bedenklich irrte, als er gerade in dieses Bild hineinschnitt, hat kürzlich viel von



WILHELM LAAGE, SPÄTSOMMERTAG



GRAF KALCKREUTH, SELBSTPORTRÄT



HANS OLDE PORTRÄT

bild, mit zwei schwatzenden Marktfrauen im Hintergrunde —, ist die schwere Gestalt ohne jede Pose gut und lebhaft bewegt. Weiter das besonders koloristisch interessante Porträt der Frau M. H. von Dora Hitz, des Grafen Kalckreuth Selbstporträt, Pankoks kräftiges Selbstbildnis von 1898 (mit einem unschön bewegten linken Arm), Spiros „Damenbildnis", Weisgerbers „Ludwig Scharf", die beiden stilisiert dekorativen, in der liebevollen Detailbehandlung altdeutsche Art nachahmenden Damenbildnisse Zwintschers, das sehr frische, klare und trotz einer gewissen Nüchternheit der Auffassung und der Farbe lebensvolle Kinderporträt von E. R. Weiss (dessen andere Arbeiten dieselben Vorzüge haben, aber zum Teil in Stoff und Anordnung wie vergrösserter Buchschmuck wirken).

Vielleicht weicht schon diese Aufzählung von Porträts von der Linie ab, die dieser kurze Bericht innehalten sollte und wollte: nämlich nur von ganz wenigen Werken zu sprechen, die selbst stark zu dem Verfasser gesprochen haben. Die Kritik erscheint mir als die einzig ehrliche, einzig wertvolle: die keine Eindrücke konstruiert, sondern nur die empfangenen weitergiebt; die nur urteilt über Werke, vor denen sie warm geworden ist; die vor der Gefahr, etwas Wichtiges, das ihr innerlich fremd bleibt, mit anscheinender Ungerechtigkeit zu übergehen, nicht zurückschreckt. Goethe sagt einmal: vor jedem Kunstwerke werden wir ungerecht gegen alle anderen. Sicherlich löscht die Gegenwart eines Bildes, wie des Hodlerschen Rückzuges, viele Gemälde, die in derselben Ausstellung hängen und für sich allein erfreulich wären, einfach aus. Und indem ihre Zahl bestehen bleibt, erscheint die Ausstellung im Ganzen durch die Menge des jetzt Wirkungslosen gering.

Volle Hoffnungen scheinen mir die Bilder zweier junger Künstler, die zu Weimar in näherer Beziehung stehen, zu erwecken: Carl Lambrechts „Birken im Schnee" und Max Beckmanns „Junge Männer am Meer". Beckmann hat vielleicht ein wenig zu früh — unter Marées' stark sichtbarer Führung — zu gross vereinfachende Strenge, zu ausgeprägtes Stilgefühl gefunden. Schon im Anfange der Bahn auf das höchste Ziel der Kunst — dessen innigste Schönheit allein die überwundenen

Irrtümer langen Ringens erzeugen — aufmerksam werden, bedeutet zweifellos eine Gefahr. Der leidenschaftliche hochgespannte Wille des Künstlers, der in dem Bilde deutlich ausgesprochen ist, wird diese Gefahr — Form ohne Leben — wohl sicher überwinden.

In der graphischen Abteilung scheint mir Marcus Behmers farbige Zeichnung „Die Versuchung des heiligen Antonius“ den Preis zu verdienen. Es ist ein Blatt voll feinen Humors, von liebevollem Eingehen aufs Einzelnste und von jener dekorativen Nahwirkung in Farbe und Linie, wie sie etwa die Seiten gezierter mittelalterlicher Handschriften haben; jener Nahwirkung die nicht einheitlich und auf einmal entsteht, sondern aus den Einzeleindrücken des das Detail durchwandernden Blickes zusammengesetzt ist, die, wie bei der Seite des Buches, durch das Lesen des Blattes gewonnen wird. Gustav Bechlers frische Originalholzschnitte (Berglandschaften), die kräftigen Radierungen von Struck und die von Stumpf seien erwähnt.

In der plastischen Abteilung sind u. a. Gaul, Habich, Hahn, Klinger, Taschner, Tuaillon vertreten. Aber der Gesamteindruck der ausgestellten Plastik ist trotz der Werke dieser Künstler beengend und leblos — wie auf fast allen Ausstellungen. Die Zeit ist der Bildhauerkunst feindlich. Die Aufgaben, die sie ihr stellt, vermögen die Kunst nicht zu wecken, zu spornen; sie schrecken eher ab. Und die Bildhauerkunst, die nicht von der Allgemeinheit ihre grossen Aufgaben erhält, nicht mit den gewaltigen Menschheitsproblemen ringen muss, die aus der Öffentlichkeit der bewegten Zeit sich in die Enge des Privatlebens, des zufälligen Auftrags, oder des kleinen Einfalls zurückziehen muss, verkümmert unrettbar an dem Gegensatz, der dann zwischen ihrer für das Grosse geschaffenen Formensprache und der Nichtigkeit, die auszudrücken ihr nur geboten wird, unüberbrückbar klafft. Sie ist hierin dem Drama verwandt.



WILHELM TRÜBNER, ADAM UND EVA



CHRONIK

Die beiden deutschen Bundesfürsten, die in löblicher Weise versuchen, die Reizlosigkeit ihres politischen Daseins mit einem angewandten Kunstliberalismus zu würzen, haben mit ihren Gründungen wenig Glück. Das frohgemut Begonnene endet immer mit Ach und Krach, weil die fürstlichen Mäcenate ihren Unternehmungen innerlich fern stehen. In Dingen der Kunst genügt nicht guter Wille. Ein Fürst, der die Urteile nicht aus sich selbst schöpfen kann, wird leicht fehl greifen und Die, die sich ihm optimistisch anvertraut haben, zu Schaden bringen.

Die Vorgänge, die in Weimar zum Rücktritt des Museumsdirektors Graf Kessler geführt haben, liefern den Beweis. Man stellt sich die Art des Konfliktes falsch vor, wenn man meint, eine unbesonnene Ultramodernität Kesslers hätte einen „tiefen Unwillen im Volke" erzeugt, und dieser wäre bei Gelegenheit einer Ausstellung von Werken Rodins elementar zum Ausdruck gekommen. Wäre es so, dann sässen doch die Professoren in Jena, die Rodin so hoch geehrt haben, längst nicht mehr auf ihren Stühlen. Freilich ist auch in Weimar eine Partei vorhanden, die vor den prachtvollen Zeichnungen Rodins von Schweinerei zu sprechen den kläglichen Mut hat. Aber die giebt es in jeder Stadt. Sie wäre über das Geschrei nicht hinausgekommen, wenn sie nicht geschickt zur Waffe einer Hofpartei gemacht worden wäre. Diese hat, in Abwesenheit des Grossherzogs, die Behauptung aufgestellt, er hätte den Museumsdirektor zur Annahme der Rodinschen Werke nicht ermächtigt. Dabei hat ein Kammerherr so lange eine für Kessler äusserst schädliche Gedächtnisschwäche bewiesen, bis ihm die Erinnerung durch einen von ihm selbst geschriebenen Brief aufgefrischt wurde. Als Kessler weder formell noch sachlich ins Unrecht zu setzen war, ist dem Grossherzog ein Bericht gemacht worden, den für falsch zu halten die Achtung vor dem Fürsten gebietet, weil dieser mysteriöse Bericht zur Folge hatte, dass die Konstatierungen des Museumsleiters und jeder Empfang glatt abgelehnt wurden. Kessler hat in den vier Jahren seiner verantwortungsvollen Thätigkeit kein Gehalt empfangen, ja, es scheint sogar, dass er bedeutende persönliche Opfer gebracht hat. Trotzdem hat man ihn ohne Dank gehen lassen; ohne Orden, der doch sonst für jeden höheren Lakaien sogar bereit liegt. Und die Hofklique triumphiert hinter dem Abgehenden her und nennt den Erfolg ihrer persönlichen Interessen einen Erfolg der künstlerischen Sittlichkeit.

Diese Vorgänge haben die Interessen des deutschen

Kunstlebens empfindlich berührt, und so wird es zur Pflicht, hier nochmals darauf hinzuweisen. Eine umfangreiche Thätigkeit, wie Kessler sie in Weimar geübt hat, mit so wichtigen Folgen nach vielen Seiten durfte der Grossherzog nicht zulassen, wenn er nicht entschlossen war, seinen Museumsdirektor zu unterstützen. Denn mit der Person des Organisators lässt er zur Hälfte auch die Sache fallen.

Vielleicht finden sich im Grossherzogtum ein paar aufrechte Landtagsabgeordnete, die vor dem Lande Rechenschaft fordern, warum umständlich ein die Interessen der Bevölkerung berührendes Unternehmen begonnen worden ist, wenn es ohne sichtbaren Grund wieder aufgegeben werden soll. Ein halbes Aufgeben liegt schon in der Berufung des Direktors Kötschau. Weitere Folgen werden sich bald zeigen.

✻

Die Meldung, wonach Senat und Bürgerschaft Hamburgs bereits fest beschlossen haben, die abgebrannte Grosse Michaeliskirche genau in der alten Form wieder aufzubauen, ist nicht zutreffend; die über Hamburg hinaus interessierende Frage was geschehen soll, wird vielmehr noch in einer Kommission beraten. Dennoch steht zu befürchten, dass dem Wunsche Folge geleistet wird, dem der Kaiser in seinem Beileidstelegramme Ausdruck gab. Genau wie auf dem Markusplatz in Venedig wird man sich wohl an ein aussichtsloses Unternehmen wagen. Herr Faulwasser hat an dieser Stelle mit der Sachlichkeit des Fachmanns angedeutet, worin praktisch die Schwierigkeiten einer Restauration bestehen. Neben seinen gewichtigen Gründen, lassen sich auch moralische Bedenken geltend machen. Die Wiederherstellung wäre eine Lüge und Pietätlosigkeit. Wer das herrliche alte Bauwerk am meisten liebte, muss sich am heftigsten dagegen sträuben. Es fällt einem Kants Bemerkung ein, wonach das Entzücken am Nachtigallensang sofort erlischt, wenn man erfährt, dass die Töne mittels einer Vogelpfeife hervorgebracht werden. Vor historischen Bauwerken wird nicht nur der mathematisch messbare Wohlklang der Form genossen, sondern vor allem auch die historische Stimmung. Wenn es wirklich gelingen sollte, das Alte Form für Form herzustellen, so wäre es doch nicht dasselbe. Es würde kommenden Geschlechtern mit dem architektonischen Symbol ergehen wie den drei Söhnen mit den unechten Ringen, die Vaterschwachheit statt des echten hatte anfertigen lassen und die geheime Kraft nun nicht offenbaren wollten.

Auf eine Rekonstruktion des Turmes sollte man auf jeden Fall verzichten. Derartiger Wahrzeichen eines bürgerlich religiösen Hochgefühls ist unser Geschlecht, das nur Herr der Quantitäten, nicht der Qualitäten ist, nicht meht fähig. Lassen sich die Umfassungsmauern noch benutzen, so könnte es von hohem Reiz sein, mit ihrer Hilfe eine protestantische Predigthalle zu schaffen, wie sie modernen Bedürfnissen entspricht. Dazu würde sich der Grundriss des alten Schiffes sogar gut eignen. Es würde nicht darauf ankommen, die barocke Ornamentik genau wieder herzustellen, sondern darauf, die Überreste des ehrwürdig Alten für ein Neues zu benutzen, das uns gemäss ist. So haben es die Alten gemacht, wenn sie die Jahrhunderte an einem Gebäude bauen liessen; so entstehen historische Stimmungen. Es giebt moderne amerikanische Sektenkirchen, worin sogar Zusammenkunftsräume für Radfahrervereine vorgesehen sind. Ein lebendiger sozialer Gedanke spricht sich so aus. Eine Stadt wie Hamburg, die nach jeder Richtung frei ist, könnte solche Ideen am ehesten aufnehmen. Es wäre schade, wenn wieder der tote Repräsentationsgedanke stärker wäre als das Gefühl für Notwendigkeit. In der Beschränkung könnte sich eine ganze Bevölkerung als Meister ihres Zeitschicksals erweisen. Denn stark ist nur das Geschlecht, das das ehrwürdig Alte zerbröckeln, das Grosse der Vergangenheit einstürzen sehen kann, ohne dadurch zu verarmen; das das Sterben ebenso ehrt wie das Leben.

✻

Nuancen entscheiden. Tuaillon ist als Bildhauer hoffähig geworden. Hildebrand ist es nicht; Klinger noch weniger. Dabei darf man nicht sagen, dass Tuaillon schlechter wäre als Klinger; in wesentlichen Punkten ist er sogar besser. Aber einmal macht er Pferde mit vielem Ausdruck und starkem Stilgefühl. Das nimmt die Militärs ohne weiteres ein. Ferner hat er, rein künstlerischen Erwägungen folgend, Kaiser Friedrich in Bremen als römischen Imperator dargestellt. Das hat unseren Kaiser offenbar sehr befriedigt, wenn auch nicht eben aus Gründen des Kunstgefühls. Endlich ist Tuaillon als Sezessionist ein unsicherer Kantonist, was oben ebenfalls als ein Verdienst erscheinen muss. Die Folge ist, dass der Kaiser nun einen Versuch mit ihm gemacht hat. Freilich noch hinter der Front der Siegesallee, auf dem einsamen Floraplatze.

Die dort aufgestellte Amazone ist ein sehr schönes Werk. Es beherrscht das grüne Rondel in einer edlen, monumentalen Weise und entlässt den Spaziergänger mit einem kräftigen, nachhaltigen Eindruck. Um ein weniges erscheint das bronzene Bildwerk zu gross für den Platz; das ist der einzige zulässige Einwand. Am kräftigsten wirkt das mit grossen Ornamentallinien umschriebene Leben der Gruppe von der Nordseite des Platzes aus.

Aber wir haben hier ein altes Werk Tuaillons vor uns. Besseres hat er nie wieder geschaffen. Es ist nötig, ihm zuzurufen: mehr!

✻

BEGAS

Ins Lebensfinale Reinhold Begas' schleicht sich nun leise die Tragik, die diesem glücklichen, von vielen Erfolgen verklärten Erdenwallen so lange fern geblieben ist. Der Liebling des Hofes, das bewunderte Genie des Gründergeschlechts, der verehrte Meister einer humanistisch verbildeten Jugend muss nun mit 75 Jahren erkennen, dass sein grosses Publikum sich gleichgültig von ihm zu wenden beginnt. Und die Bitternis dieser Einsicht wird verstärkt, weil ein tieferes Bewusstsein ihm zuflüstern muss, dass in seinen Werken nicht solche Werte enthalten sind, dass er der modischen Anerkennung oder Gleichgültigkeit lachen dürfte. Er hat seinen Ruhm dahin. Ein lautes Schicksal, wie es ihm geworden ist, wird nie den Talentlosen und Unwürdigen zuteil, aber es trifft auch nur selten die ganz grossen Künstler. In unserer zerspaltenen Zeit niemals. Es ist vielmehr charakteristisch für die reichen Begabungen, die den Verlockungen einer leichten Produktionskraft keine pädagogische Selbstkritik entgegenzusetzen haben, für die ausserordentlichen Makarttemperamente, die nicht zu Rubensnaturen werden können.

Begas gehört zum Stamme der Feuerbach. Er ist einem Künstlertypus zuzuzählen, der in unserer Zeit ausstirbt oder doch nur noch in genialen Exemplaren möglich ist. Nur war das eingeborene Talent Begas viel williger zu Dienst als dem unglücklichen Anselm. Die Ursache, die Feuerbachs viel geschmähten Werken jetzt, nach fünfzig Jahren, endlich Anerkennung verschafft, und die Begas' viel gepriesene Kunst zur selben Stunde mit Gleichgültigkeit trifft, hängt letzten Endes mit einer unbewussten Wertung künstlerischer Moral und ethischer Willenskraft zusammen. Feuerbach war ganz faustisch, ein Selbstquäler aus innerem Verantwortlichkeitsgefühl; auf Begas aber lassen sich Mephistos Worte anwenden:

„Denn jung ward ihm der Thron zuteil,
Und ihm beliebt es, falsch zu schliessen:
Es könne wohl zusammengehn,
Und sei recht wünschenswert und schön,
Regieren und zugleich geniessen."

Ihm reifte das Können fast ohne Mühe; er hatte das Gelingen im Handgelenk. Eine phantasiefrohe, vollblütige und saftvolle Natur; aber ganz feminin, durchaus empfangend und passiv gebärend und infolgedessen im Innersten träge. Was ihm nicht von selbst zugefallen ist, das hat er nie besessen. Ein Prachtmensch anzusehen; aber auch wieder zu schön, zu dekorativ in seiner saloppen Künstlervornehmheit. Er sah immer ein wenig aus, wie ein Eberlein etwa sich das Genie vorstellt. Der grosse Schwung seines Wesens liess ihn sich an gewaltige Aufgaben wagen; aber er hielt jede Wallung für ein Diktum und die ersten Gedanken auch für die besten. Die Selbstzucht grossen Stils fehlte. So entstanden Werke, vor denen man mit bewundernder Geringschätzung steht.

In der Ausstellung, die der Verein Berliner Künstler in diesen Wochen veranstaltet hatte, sah man viele halbvergessene Arbeiten dieses Bildhauers, der geboren ward, ein Idylliker und Porträtist zu sein, und der, ohne die Spur architektonischen Empfindens, seine Begabung gewaltsam auf die Forderungen einer repräsentativen und monumentalen Denkmalskunst eingestellt hat. Es war ein bronzener Knabe, eine Brunnenfigur zu sehen, die Hildebrand so formstreng und zugleich so sinnlich lebendig nie gelingen wird. Es waren Porträts da, die nicht weit hinter Rauch zurückstehen; doch dann wieder andere, bei denen man nur an Anton von Werner denken kann. Kein Werk fast ist gerundet und einheitlich durchgeführt. Der Vers giebt immer den Sinn, niemals der Sinn den Vers. Begas sieht die Natur, die Menschen nur *en dimanche*; seine Vorstellungswelt kennt nicht die Relativität.

An den bewährtesten Gesetzen der Plastik hat Begas sein reiches Talent erzogen; aber er hat diese Gesetze als Meister dann missachtet. Die Disziplinlosigkeit dieses viel aufgesuchten Jugendlehrers hat unsere Skulptur im Tiefsten korrumpiert. Begas ist der Vater vieler Übel, die in der Siegesallee, vor dem Brandenburger Thor, am grossen Stern, wo nicht! das Stadtbild schänden. Der kriegerische, eindrucksvolle Bronzekerl, der sich auf den Granitstufen des Kaiser Wilhelmdenkmals lümmelt, sich aus den Zaubergrenzen eines architektonischen Raumganzen hinausgewälzt hat, um sein naturalistisches Dasein ausserhalb aller Gesetzlichkeit in genialer Bohêmelust zu geniessen: er allegorisiert die Kunst Begas. Doch auch der Kopf des Genius, der das Ross des alten Kaisers führt, worin mit blühender Liebenswürdigkeit schönes Leben ausgedrückt worden ist, symbolisiert die starke und sinnlich weiche Vitalität dieses im Monumentalen entarteten Charmeurs.

❊

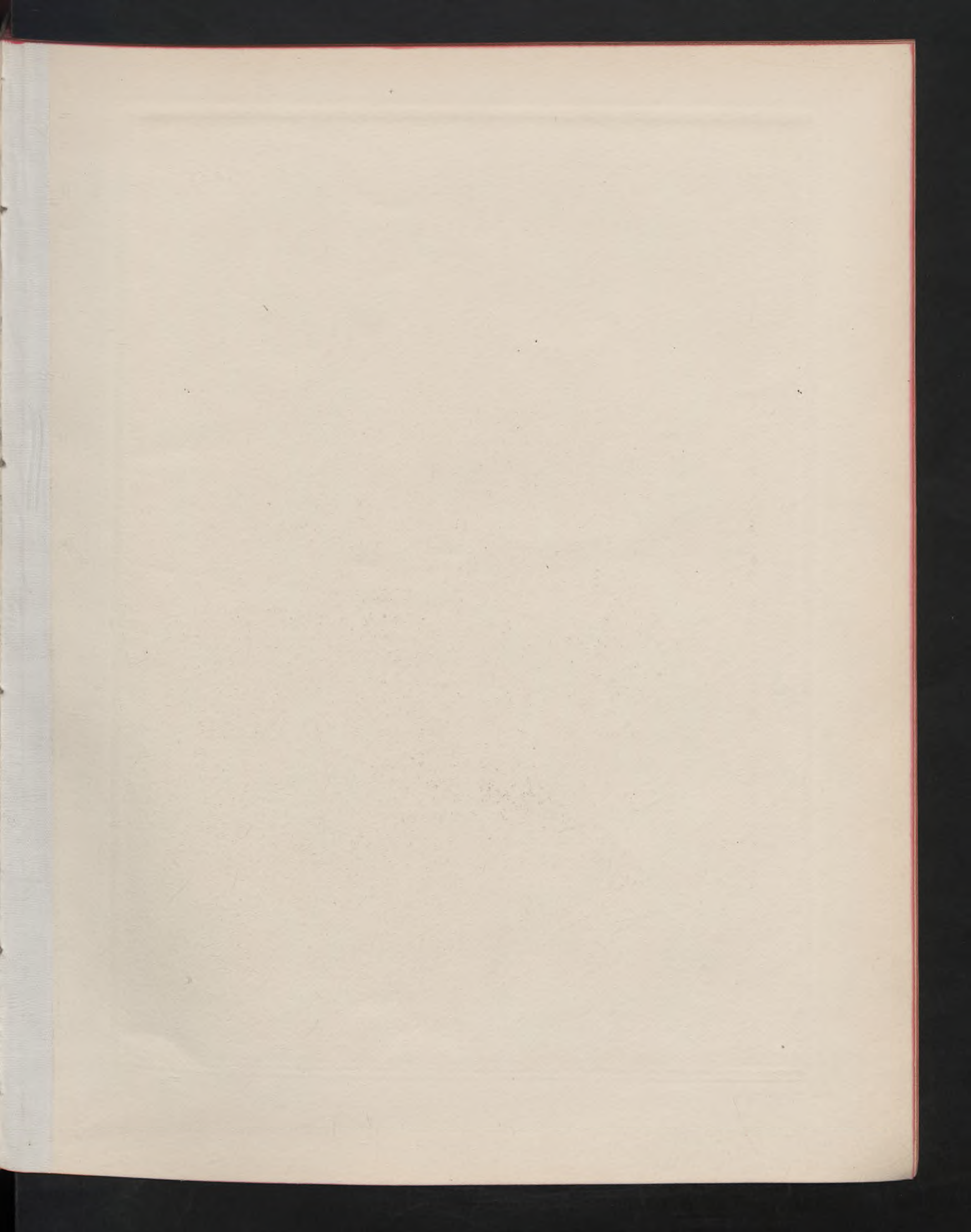
Es würde nicht ohne Reiz sein, neben Begas nun eine Erscheinung wie Klinger zu betrachten, von dem zugleich Bilder, Skulpturen und Zeichnungen bei Gurlitt ausgestellt waren. Wieder ein Deutsch-Römer. Und wieder einer von den Erfolgreichen. Bei Begas ein Erfolg des üppigen Naturells; bei Klinger ein Erfolg des phantasiestarken Intellekts. Dort ein Liebling der gedankenlosen Genuss Suchenden; hier ein Held der denkenden Pädagogen. Aber es wird auch in der Folge nicht an Gelegenheit zu solchen Vergleichen fehlen. Denn Erscheinungen, die zur prinzipiellen Auseinandersetzung auffordern, suchen immer wieder Begegnungen auf.

❊

FÜNFTER JAHRGANG, ZWEITES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 24. OKTOBER. AUSGABE AM ERSTEN NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTSECHS
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.



REMBRANDT





Gravure u. Druck v. Carl Sabo, Berlin.



AUGUST GAUL, ADLER



WILHELM BODE

VON

MAX LIEBERMANN



Bodes neuestes Buch „Rembrandt und seine Zeitgenossen", das vor einigen Wochen erschienen ist — oder sollte inzwischen noch ein neueres erschienen sein, was bei seiner schier unglaublichen Produktivität nicht unmöglich wäre? — ist ein ganz persönliches Buch: nur Bode konnte es schreiben. Es liegt die Leidenschaft für die Kunst, die den jungen Assessor die Juristerei an den Nagel hängen liess und die fast vierzigjährige Erfahrung des jetzigen Generaldirektors der Museen darin.

Bode ist vor allem leidenschaftlicher Sammler. Er kennt alle alten Bilder in den Museen Europas und Amerikas und womöglich besser noch kennt er die alte Kunst, die noch im Handel ist. Er weiss, wo jedes Bild sich befindet, wo es früher war und — wer es kaufen wird. Er beherrscht den Bildermarkt und er disponiert nicht nur über die Mittel, die der preussische Staat für den Ankauf alter Kunst aussetzt, sondern er gebietet auch über das Heer von Amateuren, das auf ihn schwört; und mit Recht auf ihn schwört, denn kein Mensch auf der Welt hat wie Bode eine auch nur annähernd grosse „Warenkenntnis", wie der verstorbene Lippmann vom Kupferstichkabinet zu sagen pflegte.

Es ist klar, dass ein Buch Bodes über holländische Kunst, die seine Jugendliebe war und seine Vorliebe geblieben ist, in der Sach- und Fachkenntnis seinen Hauptreiz hat: es ist nicht geschrieben, sondern erlebt. Mit der Passion, womit der Jäger ein Stück Wild aufspürt, jagt er dem Bilde nach und verfolgt dessen Schicksal vom Tage, wo es aus der Werkstatt des Meisters hervorgegangen bis zur heutigen Stunde. Er kennt aber nicht nur das Bild, sondern auch die Quellen, woraus der Meister geschöpft hat und über manch einen, wie z. B. über Hercules Segers, hat Bode uns ein ganz neues Licht aufgesteckt. Andere Kunsthistoriker mögen gleichgrosse Kenntnis des urkundlichen Materials besitzen: was aber Bode vor seinen Kollegen auszeichnet ist, dass das tote Material unter seinen Händen lebendig wird.

Die gelehrte Kleinarbeit, die nicht sowohl den Kopf als einen andern Körperteil erfordert, über-

lässt er andern: seiner impulsiven und eruptiven Natur fehlt die Geduld. Daher auch die gelegentlichen Schnitzer, die ihm seine „guten Freunde", die berufsmässigen Kritiker mit um so grösserem Behagen aufmutzen, je weniger sie an die Grösse des Mannes und an den Wert dessen, was er thut und schreibt, heranreichen.

Bode weiss, dass, wie Kant sagt, die Lust am Schönen einem durch keine Beweisgründe aufgeschwatzt werden kann. Er treibt praktische Kunstgeschichte: die Kunstkenntnis soll Kunstliebe erwecken. Das Museum soll nicht eine Oase in der Wüste sein, sondern es soll das ganze Land befruchten. Daher regt er die Amateure zum Sammeln von Kunst an, daher gründete er den Kaiser Friedrich-Museums-Verein.

Aber was Bode erst zum unvergleichlichen Museumsdirektor macht, ruht in seinem unfehlbaren Instinkt, der ihn nie verlässt und der das Wunder bewirkt, dass Bode — wie mancher Künstler, der durch seine Werke seine falschen Theorien Lügen straft — auch da zu richtigen Resultaten gelangt, wo seine ästhetische Beweisführung irrig sein sollte. Und, was heutzutage besonders hervorgehoben zu werden verdient: Bode verschont den Leser mit der gerade bei Kunstschriftstellern so verbreiteten „Wonnebrunst" und um seine eignen Worte zu gebrauchen, mit „den ästhetischen Gespinsten, die einer richtigen Würdigung des Künstlers nur hinderlich sein müssen". Bode geht stets von der Betrachtung des Kunstwerkes aus; daher bleibt er objektiv, soweit ein temperamentvoller Schriftsteller überhaupt objektiv sein kann. Wie der Künstler — nach Schillers schönem Wort — sein Gesetz vom Objekt d. h. von der Natur empfängt, so soll der Kunstschriftsteller sein Gesetz vom Kunstwerk erhalten. Er muss beim Schreiben das Kunstwerk vor Augen haben und nicht nur das eine Werk, über das er gerade schreibt, sondern — da alle Kritik auf Vergleich beruht — das ganze Kunstgebäude, worin das einzelne Werk nur einen der Steine, Pfeiler oder Türme des ganzen Baues bildet. Natürlich muss die beinahe unermessliche Kenntnis des Materials, über das der Sammler gebietet, dem Schriftsteller ungemein zugute kommen, daher Bode, neben der Einordnung des Meisters in die Epoche, die Gruppierung und Klassifizierung der Werke des einzelnen Malers besonders gelingt. Durch ihn haben wir erst die sogenannten grünen Bilder des jungen Rembrandt kennen gelernt; wie Hercules Segers auf Rembrandt, wie Ruysdael auf Hobbema befruchtend eingewirkt hat, erfahren wir erst durch ihn.

Aber ebenso natürlich, dass das Kunstästhetische neben dem Kunsthistorischen in Bodes Buch zurücktritt. Ästhetisch folgt Bode zumeist Koloff und Fromentin und er beweist auch darin wieder den sicheren Blick, denn, was auch über Rembrandt und die holländische Malerei geschrieben ist: Tieferes über sie als von diesen Beiden ist von niemand geschrieben worden.

Bode verehrt in Rembrandt den Gipfel holländischer Kunst; und Ausnahmen wie Böcklin, der Rembrandt gering schätzte, bestätigen wohl nur die Richtigkeit des jetzt allgemeinen Urteils. Wenn er aber an Rembrandt das germanische Element besonders hervorhebt, so geschieht es wohl nach dem Grundsatze: post hoc, ergo propter hoc. Goethe hat ganz recht, wenn er sagt, dass das Genie der Welt gehöre. Weil Rembrandt ein Holländer war, der in Amsterdam lebte, hat er sich so entwickelt, wie wir ihn aus seinem Werke kennen, aber die Rasse hat wohl nichts oder nur wenig damit zu thun. Überhaupt bleibt es immer misslich, mit Worten, worunter jeder etwas anderes versteht, in der schon so vagen Terminologie der Ästhetik zu operieren. Könnte man nicht in dem Franzosen Millet z. B. viel eher das germanische Element sehn, als in dem berolinisierten Breslauer Menzel, den man ohne Schwierigkeit für einen Landsmann Voltaires ansprechen dürfte. Noch misslicher aber, in Rembrandts Kunst das Christentum hervorzuheben. Noch Koloff nahm Rembrandt gegen den „Vorwurf" in Schutz, ein Jude gewesen zu sein. Nicht nur lebte Rembrandt im Judenviertel, nicht nur entnahm er ausschliesslich seine Modelle dem Ghetto, seine architektonischen Hintergründe der Synagoge, nicht nur wählte er seine Sujets mit grösserer Vorliebe aus dem alten als dem neuen Testamente. Die Kunst hat mit dem Dogma nichts zu thun, denn die Kunst ist nicht Dogma, sondern Religion. Rembrandts Kunst ist der Ausdruck höchster Menschlichkeit.

Ich pflichte Bredius bei, wenn er in einer Kritik des Bodeschen Buches meint, dass der Autor dem Frans Hals nicht ganz gerecht geworden wäre: sowohl räumlich — er widmet ihm nur drei Seiten — wie auch (was ausschlaggebender ist) sachlich. „In der Komposition hat Frans Hals eine volle künstlerische Abrundung nicht einmal angestrebt und seine Malweise, so genial sie ist, hat häufig die erdige Schwere und Körperlichkeit, die der Farbe

als Stoff anhaften, nicht ganz überwunden. Er hat es nicht immer verstanden, der Farbe selbst ihre vollen Reize zu entlocken, da er den Ton zu stark vorherrschen lässt; eine Eigenschaft, die er mit der modernen Malerei gemein hat und die ihn vielleicht unsern Künstlern so nahe gebracht hat." Vor dem schweren Vorwurfe, künstlerische Vollendung nicht einmal angestrebt zu haben, schützt glücklicherweise Frans Hals die Galerie in Haarlem. In einer Vollständigkeit, wie sie kein anderes Museum aufzuweisen hat — die Galerie des Prado kenne ich nicht —, können wir dort seine Entwicklung verfolgen, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt, bis zu seinen zwei letzten Stücken — die Vorsteher und die Vorsteherinnen von Armenhäusern —, denen nur die Staalmeesters ebenbürtig an die Seite gesetzt werden können.

Hiermit wäre eigentlich auch schon der Ausfall gegen die modernen Künstler pariert, wenn nicht Bode auch an anderen — passenden und unpassenden — Stellen seines Buches versuchte, ihnen eins auszuwischen; was um so verwunderlicher ist, als der jetzige Generaldirektor vor nun bald einem Menschenalter mit Bayersdorfer der Erste war, der sich der modernen Richtung in der deutschen Kunst auf das energischste angenommen hat.

Die täglichen Schimpfereien gegen die moderne Kunst lassen mich kalt: „der Hunde Gebell beweist nur, dass wir reiten". Ein anderes, wenn ein kunstverständiger und vor allem ein kunstliebender Mann wie Bode sich gegen sie erklärt. Möglich, dass ihm (wie mir selbst) manches an der modernen Kunst nicht gefällt. Aber dürfen wir einen Baum nach seinen Auswüchsen beurteilen? Als Rembrandt die Nachtwache gemalt hatte, wandten sich seine Landsleute, die bis dahin das grösste Genie in ihm verehrt hatten, von ihm ab: bis zur Nachtwache war er in der Tradition der holländischen Schule geblieben. Mir will scheinen, als ob in Beurteilung der modernen Kunst Bode in den Fehler der Zeitgenossen Rembrandts verfällt: er sieht — wahrscheinlich durch die allzugrosse Beschäftigung mit der alten Kunst — alle Kunst zu sehr als ein *Gewordenes* an. Und ist nicht alle Kunst vielmehr ein *Werdendes?*

Nicht etwa, dass ich mir einbilde, dass Rembrandts oder Frans Hals' unter uns leben (wäre überhaupt Raum für sie in unsrem „photographischen" Zeitalter?); aber was hat denn Bode vor 30 Jahren an der eben aufstrebenden modernen Richtung interessiert? Genau dasselbe, was ihn an der alten Kunst interessiert hatte. Mit andern Worten: Bode fühlte, dass die moderne Richtung im Zusammenhange mit der alten Kunst steht und deshalb trat er für sie ein.

Was heisst überhaupt alte Kunst oder neue Kunst? Es giebt nur eine Kunst: was an der alten Kunst das Moderne, was ewig modern d. h. bleibend sein wird. Ich pfeife auf Rembrandts Clair-obscur oder auf Frans Hals' Virtuosität. Das Unsterbliche ist die Seele. Hinter dem Clair-obscur und der Virtuosität der Pinselführung müssen wir das Leben fühlen, das Blut, das unter der Haut pulsiert, den Geist, den der Meister seinen Figuren einzuhauchen verstanden hat.

Das weiss niemand besser als Bode. Hätte er sonst seine Galerie — und die berliner Galerie kann man füglich Bodes Galerie nennen —, so wie er es gethan, vervollständigen können? Hätte er vor allem Sammlungen ganzer Zweige der Kunst, die bis dahin vernachlässigt waren, neu schaffen können? Ich erinnere nur an die Abteilung für italienische Klein-Plastik, die, obgleich sich in ihr das Genie der italienischen Bildhauer vielleicht noch deutlicher zeigt als in ihren grossen Werken, erst durch Bode galeriereif geworden ist.

In Bode ergänzt der Schriftsteller den Museumsdirektor, und umgekehrt bildet die Thätigkeit an seinem Museum den eigentlichen Inhalt seiner Bücher. Daher ist Wickhoffs Wunsch, dass Bode uns seine Memoiren schreiben möge, eigentlich schon erfüllt: seine kunsthistorischen Schriften sind seine Memoiren. Auch lesen sie sich so in ihrem frischen, ungezwungenen, manchmal sogar burschikosen Ton, der an den ehemaligen Corpsstudenten erinnert. Nicht ohne Behagen spricht er von den „Pistaveernen" und den „Bordeelkens" Adrian Brouwers, und es ist vielleicht kein Zufall, dass er diesem Meister die längste und eingehendste Studie des ganzen Bandes widmet. Denn Bode hat Humor. Nicht etwa, dass er versucht, durch Wiederholung der Anekdoten und Klatschgeschichten, die seit mehr als 200 Jahren in allen Kunstgeschichten erzählt werden, sein Buch zu würzen, dass Frans Hals immer besoffen war — bei der Arbeit war er jedenfalls immer nüchtern; oder dass Rembrandt sittlich verkommen war. Als ob uns bei einem Künstler nicht allein seine künstlerische Moral interessierte, und nach der Richtung hin war Rembrandt wohl der moralischste Künstler, der je gelebt hat. Nein! ich verstehe hier unter Humor jene Geistesanlage, die sich beeilt, wie Figaro sagt, über Dinge

zu lachen, um nicht gezwungen zu sein, über sie zu weinen. Ohne diesen Humor hätte Bode weder die Widerwärtigkeiten, die auch die erfolgreichste öffentliche Thätigkeit mit sich bringt, noch die Krankheit, die ihn fast jahrelang ans Bett fesselte, am wenigsten aber die massenhaften Ehren, die sich jetzt auf ihn häufen, ungestraft ertragen können. Dieser Humor durchweht alles, was er thut und treibt und — schreibt; ja er versöhnt uns sogar mit gewissen Rücksichtslosigkeiten, womit er seine Ziele verfolgt.

Überhaupt liegt Sentimentalität seinem Wesen fern: sein Gefühl regt sich höchstens bei dem traurigen Gedanken, dass irgend ein schönes Stück, wie etwa neuerdings die Venus von Velasquez oder der famose Frans Hals, den die Pinakothek in München kürzlich erwarb, seiner Sammlung entgangen ist. Er übt an Allen und allem seinen Witz, aber vor der Kunst macht er Halt: vor ihr hat er einen heiligen Respekt. Die langjährige Beschäftigung mit der Kunst hat die Freude an ihr in Bode nicht vermindert und — was das seltenste an dem seltenen Manne ist: der Kunstgelehrte hat den Kunstfreund in ihm nicht ertötet. Dass er es versteht, seine Liebe für die Kunst auch auf den Leser zu übertragen, bildet den Hauptreiz und das Hauptverdienst seiner Bücher.



PAUL CÉZANNE, LANDSCHAFT



PAUL CÉZANNE, STILLEBEN

PAUL CÉZANNE

VON

THÉODORE DURET



Geboren wurde Paul Cézanne in Aix in der Provence am 19. Januar 1839. Er war der Sohn eines reichen Bankiers, der ausserhalb der Stadt ein Haus mit grossem Garten bewohnte. Im Jahre 1853 trat er in das Collège von Aix ein, wo er Emil Zola kennen lernte, dessen Vater, ein Ingenieur, dort einen Kanal baute. Sie wurden eng befreundet. Als Baccalaureus verliess er mit neunzehn Jahren die Anstalt. 1860—61 hörte er Jurisprudenz und inskribierte sich bei verschiedenen Vorlesungen, bestand auch erfolgreich das erste Examen, aber das Rechtsstudium widerte ihn an, und er gab es auf.

Der Dämon der Kunst hatte von ihm Besitz ergriffen und er entdeckte seinen wahren Beruf.

In den letzten Tagen des Oktober ist Paul Cézanne gestorben. So wird dieser Artikel Théodore Durets, der den Lebenden meinte, zu einem Nachruf.

Schon sehr früh hatte er eine wahre Leidenschaft für das Zeichnen empfunden, und er verliess das Rechtsstudium mit der Absicht, sich ganz der Malerei zu widmen. Im Jahre 1862 kommt er, von seinem Vater begleitet, zum ersten Male nach Paris. Er besucht die Schweizer Akademie, aber er fällt bei der Konkurrenz für den Eintritt in die École des Beaux Arts durch. Nach diesem Misserfolg kehrt er nach Aix zurück und tritt in das Bankgeschäft seines Vaters. Natürlich wird ihm dieses Leben sogleich unerträglich und da der Künstlerberuf ihn immer stärker ruft, erwirkt er die Zustimmung nach Paris zurückzukehren, um sich von nun an, im Jahre 1863, ganz der Malerei zu widmen. Er trifft dort mit Zola zusammen, die früheren Beziehungen werden aufs neue geknüpft und sie führen eine Art gemeinsame Wirtschaft. Sein Vater bewilligt ihm monatlich hundertfünfzig Frank, die bald auf dreihundert steigen und ihm regelmässig ausgezahlt werden.

Er geht an die Arbeit und besucht die Schweizer Akademie am Quai des Oefèvres; dort macht er die Bekanntschaft von Pissarro und Guillaumin. Er beschränkt sich nicht darauf, der Führung eines der renommierten pariser Maler zu folgen; er setzt wohl alles daran, das Handwerk gründlich zu erlernen, aber nach seinen eigenen Ideen. Nach der ersten Lehrzeit mietet er sich ein Atelier in der Rue Beautreilles, und versucht sich in eigenen, individuellen Arbeiten; aber es dauert noch einige Zeit, bis er seine ganze Originalität entwickelt.

Wie bei allen jungen Leuten mit offenem Geist wirkt der Einfluss von Delacroix und Courbet auch auf ihn. Die Romantik und die Farben Delacroix' locken ihn zuerst verführerisch, und aus seinen Anfängen kennt man einige Kompositionen, von reinster romantischer Schule; ein besonders wichtiges Werk darunter, „die Entführung", das im März 1903 bei dem Verkauf Zola figurierte. Jedoch ist die Epoche Delacroix nur vorübergehend, und es folgt der viel tiefere und dauerhaftere Einfluss Courbets. Er lernt Courbet auch persönlich kennen und tritt in Beziehungen zu ihm. Der Realismus dieses Künstlers war seiner Natur viel verwandter, und daher hat er zahlreiche Werke unter seinem Einfluss geschaffen.

Als Zola im Jahre 1866 von Herrn van Villemessant den Auftrag erhielt im Événement Artikel über den Salon zu schreiben, hatte er Manet enthusiastisch gelobt, und dadurch einen ungeheuren Skandal hervorgerufen. Er musste infolgedessen, den Événement verlassen und seine Berichte über den Salon abbrechen. Da er somit der Streiter Manets geworden war, wurde er auch mit ihm eng befreundet, und Cézanne, der mit Zola intim liiert war, fühlte sich sogleich zu Manet und dessen Kunst hingerissen. Von diesem Augenblick an arbeitete er nicht mehr in der Farbenskala Courbets, sondern ging zu Manet über. Er steuerte darauf hin, das koloristische System zu entwickeln und trat somit in die Phase seiner vollen Originalität.

Man muss aber Wert darauf legen, zu erklären, dass die Einflüsse, die nach und nach auf Cézanne wirkten, sich nicht durch sehr abweichende und scharfe Manieren kennzeichnen. Dazu war er ein viel zu fester Mensch, der gleich einen ganz bestimmten Weg eingeschlagen hatte; sowohl die Wahl seiner Sujets, wie die Grenzen, die er sich gesetzt hat, waren von Anfang an bestimmt. Mit Ausnahme der paar romantischen Kompositionen, die er im Anfang im Geiste Delacroix' malte, hatten nur die Erscheinungen der sichtbaren Welt Reiz für ihn. Er hat nie beschreibende Sujets gewählt, literarische Abklatsche waren ihm fremd, den Ausdruck von abstrakten Gefühlen, von Seelenzuständen hat er nie versucht. Zuvörderst hat er nur gemalt, was Jeder mit seinen Augen sieht: Stilleben, Landschaften, Köpfe oder Porträts und dann, als eine Art Krönung des Ganzen: Kompositionen, aber von der einfachsten Art, wo einige Personen nebeneinander gestellt sind, ohne sich irgend welchen merklichen Handlungen hinzugeben, extra um gemalt zu werden.

Da also das Terrain, das er bearbeitete, fest umgrenzt war, so handelt es sich, bei den erwähnten Einflüssen, in Wirklichkeit nur um technische Fragen, um die Valeurs und Farben, die er seinen Vorgängern verdankt. Eigentlich hat nur sein Kolorit verschiedene Phasen durchgemacht, ehe es sich endgültig befestigte. Also nur das Äusserliche wechselte und modifizierte sich bis zu dem Tage, wo der Künstler sich definitiv entschied, indem er sich zu der Freilicht-Malerei bekannte. Das geschah im Jahre 1873, wo sich Cézanne in Auvers-sur-Oise niederliess. Hier traf er Pissarro und Vignon, die längst im Freien malten. Er folgte ihrem Beispiel, indem er die lebhaften Färbungen wiedergab, die durch das volle Licht auf dem Lande hervorgerufen werden. Bis dahin hatte er noch nicht ausserhalb seines Ateliers gemalt, selbst Landschaften wie der „Schmelzende Schnee" aus der Vente Doria waren im Atelier gemalt. Als er systematisch anfing, Freilicht zu malen, in Auvers, war



PAUL CÉZANNE, KARTENSPIELER



PAUL CÉZANNE, LANDSCHAFT

er 33 Jahre alt, hatte schon lange gemalt und war im Vollbesitz seiner Mittel. Und nun, in direktem Kontakt mit der Natur und den lebhaften Farben der freien Luft, entfaltete er sich in seiner ganzen Originalität. Er entwickelte eine ganz persönliche, überraschende und mächtige Farbenskala.

Keinesfalls darf man Cézanne als einen Künstler hinstellen, der voller revolutionärer Ideen steckte und den alten Schulen feindlich gegenüber stand. Niemand bewunderte leidenschaftlicher die alten Meister, die er gründlich aus dem Louvre kannte. Seine Individualität schrieb ihm einen bestimmten Weg vor, dem er folgen musste ohne abzuweichen oder irgendwelche Konzessionen zu machen. Aber mit dieser Einschränkung hätte er nichts lieber gehabt, als dem Publikum zu gefallen und an den offiziellen Ausstellungen teilzunehmen, um alle die daraus entstehenden Vorteile zu geniessen. Er hat mehrere Jahre unermüdlich versucht, in den Salons angenommen zu werden. Vor und nach dem Kriege hat er dort Bilder eingereicht, die immer wieder abgewiesen wurden. Und gerade diese Unmöglichkeit, in den Salons auszustellen, führte ihn hauptsächlich in die Arme der Künstlergruppe, die man die Impressionisten nennt. Gleich bei seiner Ankunft in Paris hatte er Pissarro und Guillaumin kennen gelernt, einige Jahre später, Renoir und Claude Monet. Ihnen und noch einigen anderen Künstlern schloss er sich bei der ersten von ihnen organisierten Ausstellung bei Nadar, Boulevard des Capucines im Jahre 1874 an. Als Hauptbild brachte er „das Haus des Gehängten“, das er in Auvers im Jahre 1873 gemalt hatte. Dieser Name entstand, weil der Besitzer des Hauses darin Selbstmord begangen hatte. Die Leinwand zeigt wohl die charakteristischen Vorzüge des Malers, immerhin kann man aber darin, wie in manchen Bildern aus dieser Epoche, einen leichten Anflug von Pissarro finden, unter dessen Augen er zuerst im Freien gemalt hatte. Aber in der Zeit zwischen der Ausstellung von 1874 bis zu der von 1877 hat sich Cézanne von jedem Einfluss frei gemacht. Er stellte nun 16 Bilder und Aquarelle aus: Stilleben, Blumen, Landschaften und einen Männerkopf: das Porträt von Herrn Choquet. Diese Werke zeigen ihn nun endlich in der Fülle seiner Originalität. In der Ausstellung von 1877 in der Rue Le Peletier, als sich die Impressionisten in ihrer ganzen Kühnheit zeigten, entfesselten sie ein allgemeines Entsetzen und machten auf das Publikum den Eindruck von Ungeheuern und Barbaren. Aber unter ihnen erweckte Cézanne das grösste Entsetzen, und wurde als ein wahres Ungetüm angesehen. Im Jahre 1877 waren die Erinnerungen an die Commune sehr lebhaft, und dass die Impressionisten damals ziemlich allgemein als „Communards“ betrachtet wurden, verdankten sie hauptsächlich Cézanne.

Wahrscheinlich wird man nie wieder einen solchen Sturm des Hasses gegen Maler sehen, wie er sich gegen die Impressionisten entfesselte. Ein ähnliches Phänomen kann sich kaum wiederholen. Die Erfahrung, dass die lauten Beschimpfungen der grössten Bewunderung Platz gemacht haben, mahnt die öffentliche Meinung zur Vorsicht. Jedenfalls wird sie als Denkzettel dienen und verhindern, dass eine solche Auflehnung, wie wir sie miterlebt haben, je wieder gegen Neuerer und selbständig Schaffende stattfinden kann. Cézanne hätte dann ein einzig dastehendes Beispiel geliefert. Er hat die Ehre von allen je lebenden Malern der zu sein, über den die Philister am stärksten gebrüllt haben. Bei ihm haben sich Originalität und Eigenart so geäussert, dass sie mehr, als bei irgend einem anderen, von den Formeln der leichten Allerwelts-Kunst abwichen.

Vor allem verdankte Cézanne seine Eigenart dem Umstande, dass er bei keinem berühmten Maler gearbeitet hatte, um dort die gangbare Mache zu erlernen. Die pariser Ateliers haben mit der Zeit eine unbegrenzte Anzahl Künstler herangebildet, die nach so sicheren Regeln arbeiten, dass man von ihren Werken sagen kann: sie sind fehlerlos. Hunderte sieht man alljährlich in den Salons, die tadellos Konturen zeichnen und Flächen tadellos malen. Man kann ihren Bildern nichts vorwerfen, man entdeckt keinen Mangel. Nur gleicht einer dieser Leute wie ein Ei dem anderen: sie haben dieselbe Mache. Ihre Bilder erwecken nach und nach den Abscheu all Derer, die in der Kunst Originalität und Erfindung suchen. Aber mit ihrer Routine und Korrektheit haben sie eine durchgängigige Regelmässigkeit der Zeichnung, eine Anständigkeit in den Formen, die dem Publikum so ins Fleisch und Blut übergegangen ist, dass ihm alles davon Abweichende fehlerhaft, schlecht gezeichnet und schlecht gemalt erscheint. Cézanne hat nun durch seine scharf abweichende Art am heftigsten den gewohnten Geschmack des Banausen beleidigt. Er war durchaus Maler und zeichnete nicht mit genauen Linien und Konturen wie die Anderen. Er warf

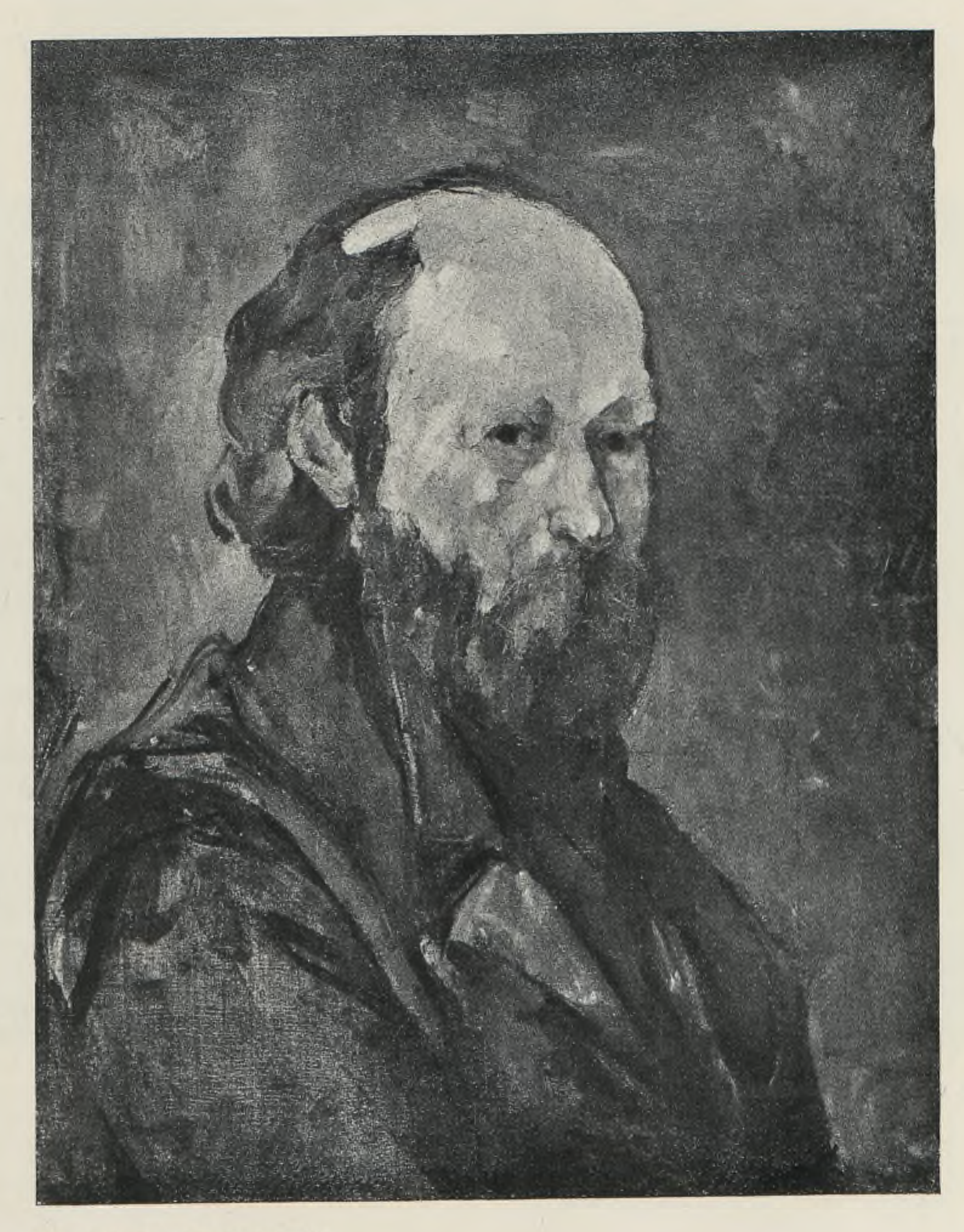
nach einem ganz persönlichen Verfahren, Pinselstriche auf die Leinwand, zuerst nebeneinander, nachher übereinander. Man kann sogar in einzelnen Fällen sagen, dass er sein Bild mauerte; aus der Neben- und Übereinanderstellung der farbigen Pinselstriche lösten sich die Flächen, die Konturen und die Modellierung für Die, die zu sehen verstanden. Für die anderen blieb aber alles in einer einförmigen Farbenmischung verschwommen. Da Cézanne Maler im wahren Sinne des Wortes war, suchte er vor allen Dingen die Qualität des zu malenden Stoffes und die Wucht des Kolorits herauszubringen. Dadurch aber zeichnete er für Solche nicht, die unter Zeichnen nur genaue und bestimmte Linien verstehen. Denen, die von einem Bilde historische oder anekdotische Motive verlangen, galten seine Bilder nichts; Denen, die gleichmässig bedeckte Flächen verlangen, kam seine stellenweise rauhe und furchige Technik, die sogar manchmal die Leinwand freilässt, vor wie die eines Nichtkönners. Sein Pinselstrich erschien, durch das Übereinanderlegen gleicher oder entgegengesetzter Farben, das er anwendete, um eine starke Tiefe zu erzielen, grob, barbarisch, ja ungeheuerlich.

Und doch existiert eine hervorragende Eigentümlichkeit in seinen Werken. Nur ist sie von der Art, dass das Gros des Publikums, die Literaten, ja selbst die Durchschnittsmaler sie zuerst weder verstehen noch würdigen konnten: das ist die Valeur des auf die Leinwand gebannten Stoffes, die harmonische Macht des Kolorits. Die Bilder Cézannes bieten eine Farbenskala von grossem Nachdruck, eine merkwürdige Helligkeit. Es wird uns eine Kraft übermittelt, die ganz unabhängig vom Sujet ist, so dass sogar ein Stilleben, einige Äpfel und eine Serviette auf einem Tische, von ebensolcher Grösse sind wie ein Porträt oder eine Landschaft mit dem Meer. Aber diese Qualität der Malerei, worauf hauptsächlich die Stärke Cézannes beruht, war den Beschauern nicht zugänglich, während das ihnen ungeheuerlich Erscheinende in die Augen sprang; und so waren Lachsalven, Sarkasmen, Beleidigungen, mitleidiges Achselzucken ihrer Ansicht nach das Einzige, was seine Werke verdienten. Und dieses liessen sie ihm auch reichlich zuteil werden.

In den Ausstellungen von 1874 und 1877, sah Cézanne alles so absolut gegen sich verschworen, er fühlte sich so unwiderruflich missverstanden, dass er auf lange Zeit darauf verzichtete, sich öffentlich zu zeigen. Er nahm an keiner der folgenden Ausstellungen der Impressionisten teil. Aber auf sich selbst angewiesen, malt er zähe und beharrlich wie bisher. Sein Fall ist beachtenswert in der Kunstgeschichte. Hier war ein Mann, der beim Ausstellen seiner Werke dermassen malträtiert wurde, dass er es vorzog, sie den Augen des Publikums zu entziehen. Und nichts berechtigte ihn zu der Aussicht, dass sich früher oder später einmal die öffentliche Meinung zu seinen Gunsten ändern würde. Also nicht um die Luftschlösser, die anderen vorgaukeln, um Ehre und Ruhm arbeitete er. Auch nicht um materiellen Gewinn; denn nach dem Entsetzen, das seine Bilder erregten, konnte er auf Verkäufe nicht rechnen, und wenn er einmal ausnahmsweise ein Bild verkaufte, so handelte es sich um minimale Summen. Übrigens hatte er es ja nicht nötig, für das tägliche Brot zu arbeiten, wie so Viele, die, wenn sie einmal die Künstlerlaufbahn ergriffen haben, mit dem Elend kämpfen müssen. Seine Augen, indem sie die Bilder des Lebens in sich aufnahmen, müssen ihm so eigentümliche Sensationen verschafft haben, dass er das Bedürfnis fühlte, sie malend zu fixieren und bei der Ausführung empfand er wohl die Befriedigung eines gebieterischen Dranges.

Da er nun einzig und allein für sich selbst malte, konnte er auch malen wie es nötig war, um seine Intentionen ganz auszudrücken. In seiner Technik findet sich daher keine Spur von dem, was man Virtuosentum nennen könnte. Nie gestattet er sich jene leichte Arbeit des Pinsels, die das „Ungefähr" einer Sache ausdrückt; er malt in der gedrängtesten Weise. Bei der Arbeit hielt er die Augen fest auf das Modell oder das Motiv gerichtet, damit jeder Pinselstrich richtig sitze und genau das auf die Leinwand komme, was er vor Augen hatte. Er trieb die Ehrlichkeit, ganz aufrichtig nachzuschaffen, so weit, hatte einen solchen Abscheu vor dem „Chic", dass, wenn beim Malen Stellen auf der Leinwand leer blieben, er sie nicht nachträglich ausfüllte.

Sein System zwang ihn zu einer aufreibenden Arbeit. Scheinbar ganz einfache Bilder forderten oft enorm viele Sitzungen. Er liess, mitten in der Arbeit, viele Leinwände als Skizzen und Entwürfe liegen, sei es, weil der beabsichtigte Effekt nicht erreicht wurde, oder weil äussere Umstände die Beendigung verhinderten. Dafür aber lassen die ganz zur Vollendung gereiften Werke jene überzeugende Kraft, den starken und unmittelbaren Ausdruck sehen, wie sie in der gewissen-



PAUL CÉZANNE, SELBSTPORTRÄT



PAUL CÉZANNE, LANDSCHAFT



PAUL CÉZANNE, BLUMENVASE

haftesten und doch in grossen Zügen bleibenden Arbeit erzeugt werden.

Cézanne nahm die Verachtung der Menge als Philosoph hin. Niemals kam ihm der Gedanke, nach irgend einer Richtung hin seine Malweise zu mildern, um dem Geschmack der grossen Menge eine Konzession zu machen. Nachdem er einmal jeden Kontakt mit dem Publikum durch seinen Verzicht auf das Ausstellen verloren hatte, malte er ruhig weiter, ohne sich darum zu kümmern, was um ihn herum vorging. Seit 1877 hat er an keiner Impressionisten-Ausstellung teilgenommen. Einmal nur machte er eine Ausnahme. 1882 kam ihm der Wunsch, wieder im Salon zu figurieren: er schickte ein Männerporträt ein. Guillaumin, einer seiner Freunde aus der ersten pariser Studienzeit, war damals Jury-Mitglied und bewirkte die Annahme. So war der Salon von 1882 zufällig der einzige, in dem ein Werk von Cézanne hing.

Zwanzig Jahre verstrichen noch, in denen er verachtet oder wenigstens unbekannt blieb, beim Publikum, bei den Kritikern, den Sammlern, den Kunsthändlern, kurzum bei all Denen, die den Künstlern materielle und ideelle Vorteile verschaffen

können. Damals wurde er nur von einer kleinen Künstlergruppe anerkannt; seine Freunde: Pissarro, Claude Monet, Renoir, Guillaumin haben ihn gleich als einen Meister angesehen, und zu ihnen gesellten sich einige wenige Liebhaber, die von seinen Werken etwas besitzen wollten. Der Graf Doria war einer der ersten Sammler, die ihn goutierten. Er besass eine wichtige Sammlung von Bildern von Corot und den Meistern der Schule von 1850. Im Jahre 1870 fügte er seiner Sammlung einige Werke der Impressionisten bei, darunter „das Haus des Gehängten" von Cézanne. Später tauschte er dieses Bild gegen den „Schmelzenden Schnee" von Herrn Choquet, das bei dem Verkauf nach seinem Tode im Mai 1899 figurierte.

Mit Herrn Choquet nennen wir den Mann, der von Anfang an für Cézanne eine hohe Bewunderung empfand. In seiner Jugend hatte er sich in Delacroix verliebt, zu einer Zeit, wo dieser noch allgemein missachtet wurde und hatte sich so, mit bescheidenen Mitteln, eine Sammlung von dessen Werken zulegen können. Wie er zuerst zu Delacroix gegangen war, so führte ihn nun sein künstlerischer Instinkt den Impressionisten zu. Er bewunderte ganz besonders Cézanne; er bekundete seine Meinungen immer mit der grössten Wärme, hielt sich aber stets dabei in den höflichsten Formen. So gelang es ihm, viele Leute zu überzeugen, die von keinem anderen ein Lob der Impressionisten und Cézannes speziell geduldet hätten.

Herr Choquet hatte im Jahre 1873 mit Cézanne Freundschaft geschlossen, der nun in der Stadt und auf dem Lande viel für ihn und bei ihm malte. So entstanden drei oder vier sehr durchgeführte Porträts von Herrn Choquet, die einen wichtigen Teil seiner Produktion bilden. Im Juli 1899, nach Frau Choquets Tode, die die Sammlung ihres Gatten geerbt hatte, kamen einunddreissig Bilder von Cézanne zum Verkauf. Unter ihnen befand sich „le Mardi Gras", ein grosser Pierrot und ein Harlekin, eines jener Bilder, wo die Personen einfach hingestellt sind um gemalt zu werden, ohne irgend eine ersichtliche Handlung.

Im Jahre 1870 und später wohnte ein Händler von Malerutensilien in der Rue de Navarin, den man den Père Tanguy nannte. Die Impressionisten, die bei ihm Farben und Leinwand entnahmen, gaben ihm dafür Bilder zum Verkauf. Obgleich er sie zu minimalen Preisen anbot, wurde er nur wenige davon los, und sein Laden war damit vollgestopft. Nach der Belagerung von Paris, unter der Commune, gehörte er, wie so viele andere, zur Nationalgarde, wurde während der Schlacht zwischen den Verbündeten und der Armee von Versailles gefangen genommen und nach Satory geschickt. Er wurde vor das Kriegsgericht gestellt. Glücklicherweise kamen die untersuchenden Offiziere nicht auf den Gedanken, sich die Bilder, die er zum Verkauf hatte, anzusehen, um sie den Richtern zu zeigen; denn in diesem Falle wäre er sicher verurteilt und erschossen worden. Als er freigesprochen war, konnte er sein Geschäft weiterführen. Im Jahre 1879 verliess Cézanne seine Wohnung nahe beim Bahnhof Montparnasse, und begab sich nach Aix. Er vertraute seine Bilder dem alten Tanguy an, mit dem ich hinging, um welche zu kaufen. Sie waren nach der Grösse gegen die Mauer in Stössen aufgeschichtet, die kleineren zu 40 Frank, die grösseren zu 100 Frank. Ich wählte mir mehrere aus dem Haufen aus.

Cézanne hatte sich im Jahre 1867 verheiratet, 1872 war ihm ein Sohn geboren worden. Er verbrachte sein Leben teils in Paris und dessen Umgebung, teils in seiner Vaterstadt Aix, denn er unterhielt dauernd die besten Beziehungen zu seiner Familie. Während vieler Jahre lebte er in den bescheidensten Verhältnissen, von der Pension seines Vaters. Nach dem Tode seines Vaters im Jahre 1886 und seiner Mutter 1897 erbte er und zwei Schwestern das väterliche Vermögen und wurde nun ein reicher Mann in Aix, wo er von nun an seinen festen Wohnsitz hatte. Er besass ein Haus in der Stadt und liess sich ausserhalb ein Atelier bauen. Er malte weiter wie früher, denn sein einziges Interesse war seine Kunst geblieben. In den folgenden Jahren schien er zu vereinsamen; aber die Zeit, die für alles, was wahren inneren Wert hat, arbeitet, hat still auch für ihn gewirkt. Auf die erste Generation, die die Impressionisten nur als Zielscheibe ihrer Verachtung und ihres Spottes gekannt hat, folgte eine andere, die zu verstehen und zu ehren wusste. Cézanne, der einst am meisten Verachtete, blieb auch in der öffentlichen Gunst zurück; aber als Entschädigung fand er einen Kern von Bewunderern, der sich aus Künstlern, Kennern und Sammlern zusammensetzt und immer mehr anschwillt. Es hat sich eine Art Sekte gebildet, deren Abgott er ist.

Die Zeit hat also für ihn gearbeitet. Er hatte die Befriedigung, eines seiner Bilder auf der Weltausstellung von 1889, und mehrere auf der von 1900 zu haben. Beim Eintritt in das XX. Jahrhundert fand er auch Käufer für seine Werke.



PAUL CÉZANNE, PORTRÄT



PAUL CÉZANNE, STILLEBEN



PAUL CÉZANNE, LANDSCHAFT



W. LEISTIKOW, LANDSCHAFT

DAS JUNGE DEUTSCHLAND

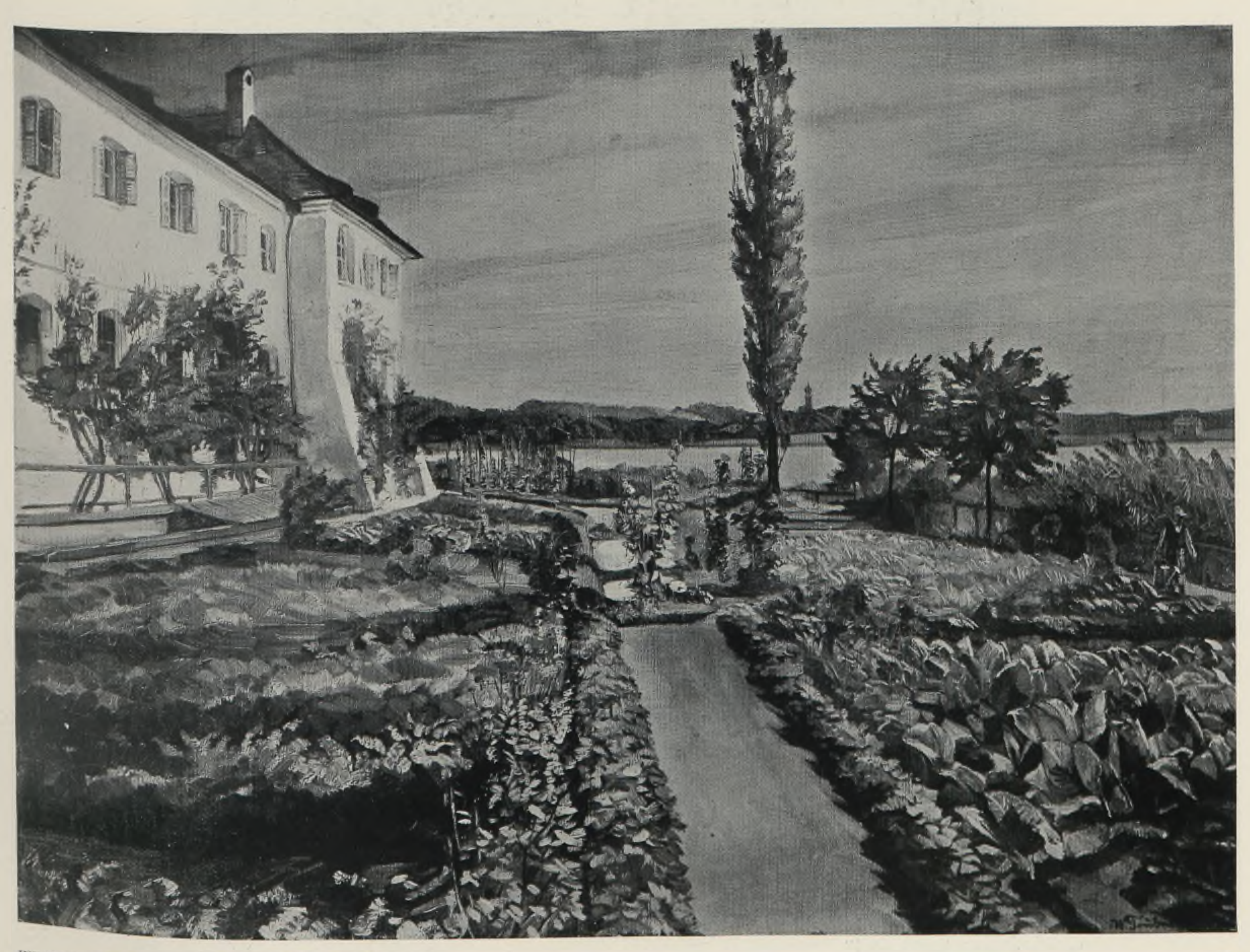
In seinen „Erinnerungen an die Impressionisten" fordert George Moore, man solle jeden Gedanken, der einem kommt, zu Ende denken. Er sieht dieses Verfahren als Voraussetzung an für den Umgang mit Kunstwerken. Mit Recht. Aber er hätte auch ein Wort über die Gefahr sagen sollen, die in solchem konsequenten Erkenntnisverfahren lauern kann. Selten mag eine an sich bescheidene künstlerische Thätigkeit so verschiedenartige Gedanken geweckt haben, wie die um neue Anschauungsformen und Ausdrucksmittel ringende Kunstarbeit des jungen Geschlechts. Folgt man nun bedingungslos der Lockung, den Zustand einer passiv sinnlichen Beschaulichkeit aufzugeben, um mit philosophierendem



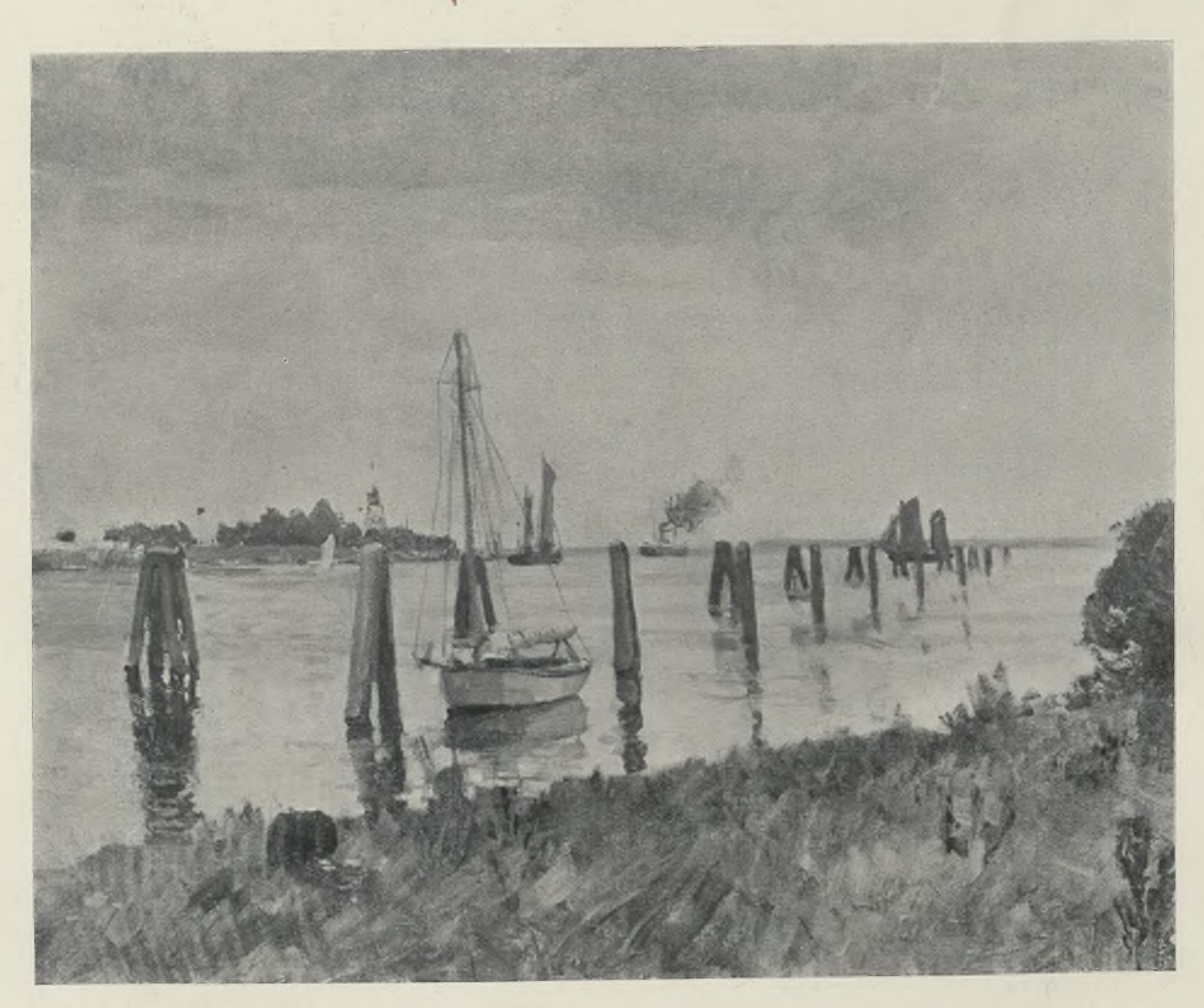
E. R. WEISS, STILLEBEN

Verstand die Berührungspunkte dieser determinierten Kunst mit dem Leben, ihr Verhältnis zur Idee der Gesetzmässigkeit und ihren Bezug zum Sozialen zu ermessen, so wird man eines Tages wahrnehmen, dass das unbefangene Interesse an den Kunstwerken unter den vielen zu Ende gedachten Gedanken gelitten hat. Durch allzu eifrige Teilnahme sieht man sich in einen Zustand halber Interessenlosigkeit versetzt. Und welche Bitternis liegt nicht in der Erkenntnis, dass gerade die Anstrengungen, die den Genuss reiner, tiefer und bleibender machen sollten, ihn nun zu vernichten drohen! Es kommen wohl Augenblicke, wo man die Klugen beneidet, die scheu vor den Pforten, dahinter die grübelnden Gedanken wohnen, Halt machen und verstohlen nur an den Thüren horchen. Der Wille hat über die Qual dieser inneren Erkältung keine Macht; und keine Selbstbezichtigung, kein Selbstvorwurf hilft, weil man eine gründliche Erkenntnisarbeit nicht ungethan wünschen kann. In solcher Stimmung will es dann scheinen, als wäre dem abgezogenen Gedanken nur das Höchste noch gemäss und als hätte man darum nicht das Recht mehr, über die Kunst Lebender zu urteilen.

Da führt der Zufall vor ein paar Bilder alter Holländer. Keine von den Grossen. Adriaen van de Velde, Pieter de Hoogh oder Terborch etwa. Und gleich schmilzt die Gedankenkälte vor der Wärme schlichter Empfindung, die sich dort, im goldenen Zirkel der schönen Form gefangen, über die Jahrhunderte hinweg lebendig und jung erhält. Das Lebensgefühl drängt die Reflexion zurück und beginnt sich wonnig zu dehnen, wie ein Kätzchen in der Sonne. Oder es greift die Hand, wenn solche Stimmung der Empfindungslosigkeit sich meldet, zu den Büchern geliebter Poeten. Nicht zu den Werken der Heroen oder der klugen Lebensdeuter nur, sondern auch zu den anspruchslosen Bänden, worin der grüne Heinrich von seiner Jugend erzählt, Jeremias Gotthelf und Reuter ein begrenztes Milieu zeichnen, Mörike die Wonnen heimlicher Enge besingt oder Otto Ludwig über die Welt der kleinen Leute meditiert. Wie oft sind doch die zu Ende gedachten Gedanken über die nicht eben hohen Begriffs-



WILHELM TRÜBNER, KLOSTER SEEON



ULRICH HÜBNER, TRAVEMÜNDE



H. OLDE, INTERIEUR

gebäude solcher Poeten schon hinausgeklettert! Und doch besiegt die Empfindungskraft alle diese überklugen Gedanken mit einer einzigen lächelnden Gebärde. Nach wenigen Minuten der Lektüre ist man heimisch in diesen lauschigen Gartenwelten der Kunst; die Begriffe ertrinken tief im Zauberbronnen eines liebenden Weltgefühls. Es ist also die Kunst, die wieder zurückführt zum einfachen Genuss, nachdem sie selbst zu den vielfältigsten Gedanken gespornt hat? Sie selbst ist das Heilmittel für die Gefahr, die sie dem Grübler heraufbeschworen hat? Es liegt also nicht so sehr am Beurteiler, wenn er lau bleibt vor den Werken der meisten Zeitgenossen, sondern an dieser Kunst, die zwar stark genug ist, den Verstand in lebhafte Thätigkeit zu versetzen, aber nicht innerlich genug, um jederzeit durch einen Sieg der Empfindung den Urzustand des Lebensgefühls herzustellen? So ist es. Stärker als der weiseste Gedanke ist ein wahres Gefühl, ist selbst die kunstlose Natur. Wenn der kantisch geschulte Denker an den Grenzen der Erkenntnis angekommen ist, stellt ihn das Lachen einer schönen Frau, ein auf Baum und Wasser ruhender Sonnenstrahl wieder auf denselben Punkt, von wo er ausgegangen ist. Und den anspruchvollsten Kunstrichter, sofern er nur ein ganzer Mensch ist, macht ein Herzenston der Kunst, stamme er nun aus idyllischem Gefühl oder aus schneidend schmerzlicher Leidenschaft, wieder zum Laien. Gegen die Gefahr, kalt zu werden, schützt auch ihn die Kunst. Nur die unechten, die halben Gefühle tötet der zu Ende gedachte Gedanke.

Darum charakterisiert es die Kunst des neuen Geschlechtes, dass sie zu den fruchtbarsten Debatten anregt, aber nur in seltenen Fällen imstande ist, die Ergebnisse des Intellektes durch Gefühlskraft wieder zu besiegen. Den Ausstellungen, die Rechenschaft von der Jahresproduktion der Künstler geben, sieht man stets mit gespannter Erwartung entgegen, weil



H. OLDE, PORTRÄT

viel klarer begriffen wird als vor zwanzig Jahren, hat sich daran ein Liebermann noch nicht wieder erzogen; und auch kein Trübner, kein Uhde oder Ludwig von Hofmann. Ja, sogar noch Erscheinuugen wie Eysen, Sperl, Schuch, Scholderer, Caspar David Friedrich, Waldmüller, Wasmann, Oldach es waren, sehen wir uns vergebens um, trotzdem unsere Zeit viele Maler mit Anlagen gleichen und sogar höheren Grades ihr eigen nennt. Rings von schönen Versprechungen umgeben, wird uns nur hier und da einmal eine reife Erfüllung. Der typische junge Sezessionist wirkt vorläufig noch wie ein nützlicher Parteigänger, der mit seiner Persönlichkeit für eine allgemeine Idee bezahlt. Das Seltsame dabei ist, dass diese Idee Entwickelung der Individualität heisst und dass sich die Mitglieder daran in der That in gewisser Weise frei, stark und selbständig machen. Aber sie entwickeln sich an der Idee mehr zu selbständigen Charakteren, als zu individuellen Künstlern. Mit grosser Achtung muss man von dieser Selbsterziehung sprechen. Sie hat erreicht, dass alle Phrasen verabscheut und Täuschungen der Routine unterlassen werden, dass man sich mit schöner Anstrengung bemüht, empfangene Eindrücke ohne Deuteln sachlich wiederzugeben. Die lockenden Irrpfade einer gedankenschweren Romantik werden verlassen und über die Dilettantenhöhe einer kleinlich gegenständlichen Nachahmungskünstelei hat ein gesundes Kunstprinzip selbst die wenig Begabten schnell erhoben. Die Grundsätze sind vortrefflich. Sie wären solide genug, eine Kunst wie die der alten Holländer zu tragen; und die Franzosen

sie immer zu lehrreichen Erörterungen über die Kräfte unserer Zeit zwingen. Aber mit der Neuheit erlischt der beste Teil des Interesses. Denn dieses ist mehr auf ein Prinzip gerichtet als auf einzelne Individualitäten. In den Sezessionsverbänden, die aus inneren Notwendigkeiten entstanden sind, herrscht ein Kunstgeist, der für das Wollen und Können des jungen Deutschlands repräsentieren kann. Es duldet nicht Zweifel, dass er Geist vom Geiste ist, dem die Zukunft gehört. Er hat bereits wertvolle Kunstprinzipien geschaffen; aber zu prägnanten Persönlichkeiten hat er bisher nur Glieder der älteren Generation, nicht die Jungen machen können. Trotzdem heute das Prinzipielle

haben damit in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts Bedeutendes geschaffen. Auch diese sagten wie unsere Jungen: „ich male, was ich sehe“. Wenn sie doch zu wertvolleren Resultaten kamen, so lag es eben nicht so sehr am künstlerischen Grundsatz, als an der Beschaffenheit des „ich“.

Um ein gutes künstlerisches Prinzip zu erkennen und anzuwenden, ist, neben einem soliden Talent, Einsicht nötig und Konsequenz, Intelligenz und Charakter. Diese Tugenden sind in den Sezessionen zu Hause. Sie haben schon genügt, aufs neue notwendige Fundamente zu schaffen, die der deutschen Kunst verloren gegangen waren. Aber



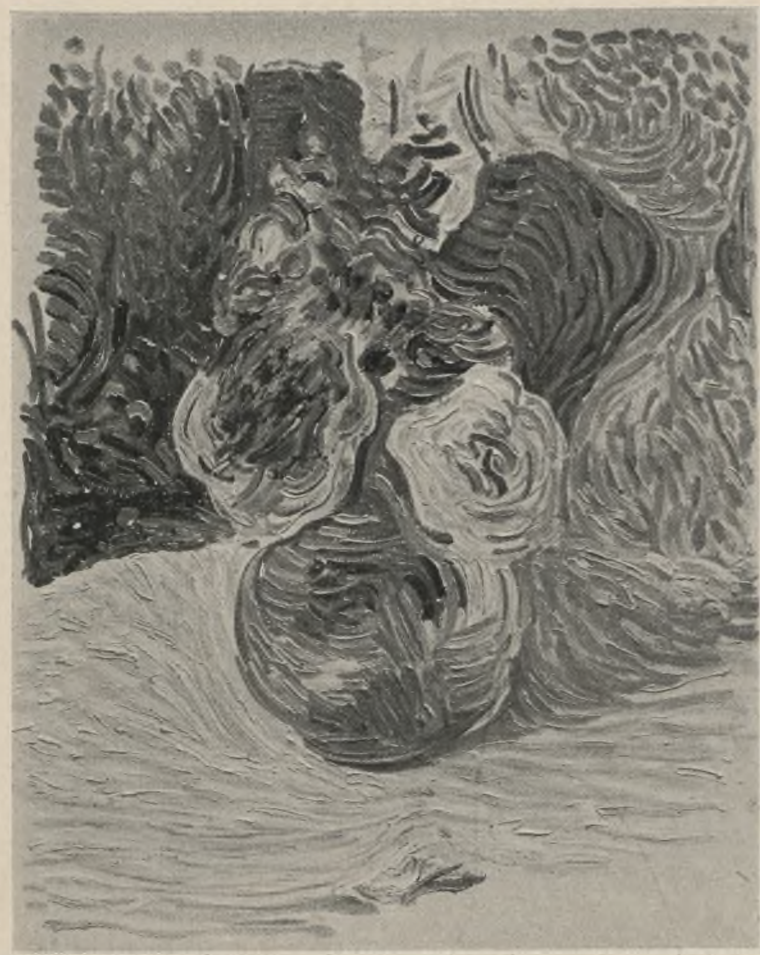
M. LIEBERMANN, EINGANG ZUM BAUERNHAUSE



M. LIEBERMANN, HAUS IN NORDWIJK



L. CORINTH, MUTTER UND KIND



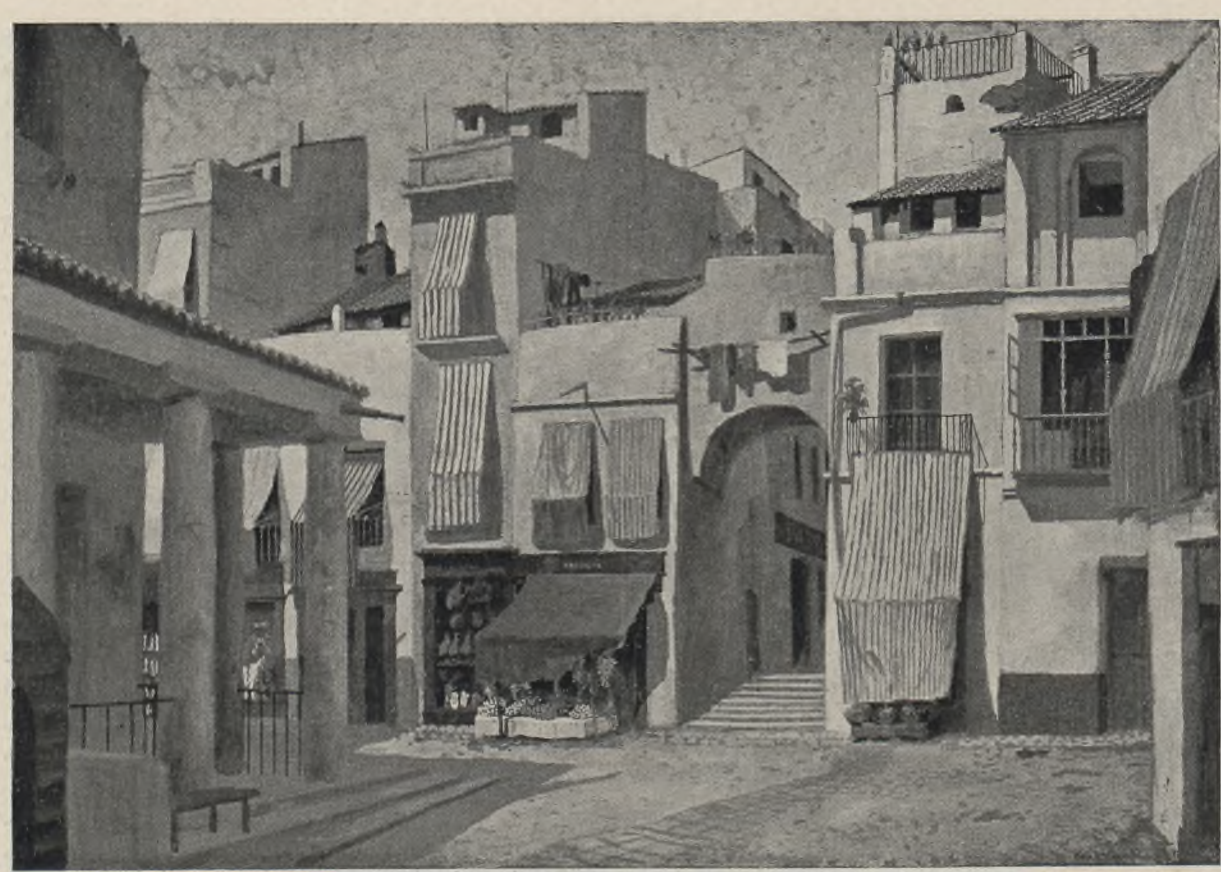
CURT HERRMANN, STILLEBEN

sich nun Idealist, Naturalist oder wie sonst immer. Um dessen fähig zu werden, muss er zuerst sich selbst menschlich mehr entwickeln als der von Hemmungen eingeengte Laie es kann. Wendet er dagegen ein, auch er habe Hemmungen zu erleiden und er fühle sie, vermöge seiner feineren Sensibilität, peinlicher als andere, so darf ihm mit Fug geantwortet werden: sie zu besiegen, sei ihm das Talent als Gnadengeschenk der Natur gegeben und indem er es thue, sei er erst würdig, Künstler zu heissen. Das Allgemeine, worin sich die Allgemeinheit zu spiegeln vermag — das Ziel jedes höheren Kunstwerkes — misslingt nicht nur dem subjektivistisch eitlen, nach Exzeptionalität lüsternen Geist, sondern auch dem, der über Kunstprinzipien seine tiefere Natur vergisst. Prinzipien haben erst Wert, wenn sie in jeder Seele neu erschaffen werden, wenn das allgemein Notwendige sich als ein subjektiv Notwendiges darstellt, wenn der abgezogene Zeitgedanke in den verschiedenartigsten Seelen tiefes Erlebnis wird. Erlebnis, nicht nur Überzeugung! Und das geschieht allein, wenn das Individuum reif genug ist, seine Singularität zu einem Gleichnis menschlicher Allheit

sie reichen nicht aus, um aus dem fruchtbaren Boden des Prinzips einzig geartete Leistungen als selbständige Organismen hervorzutreiben. Die ehrlich und konsequent Strebenden kommen über einen gewissen Punkt selten hinaus. Und gerade jenseits dieses Punktes beginnt das Prinzip doch erst im erhöhten Persönlichen wahrhaft lebendig und bedeutend zu werden. Es genügt nicht, eine Individualität zu heissen; diese muss auch wert sein, „vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden". Der Betrachter sucht im Kunstwerk nicht eine Empfindungskraft, deren er selbst vor der Natur fähig ist, sondern eine höhere oder wenigstens doch reinere. Das Wort Künstler bezeichnet ihm einen Menschen, der in der Lage ist, oder sich durch starke Anstrengungen in die Lage bringt, allein der Kultivierung seiner Gefühle und Erkenntniskräfte zu leben, wozu der Laie durch Beruf oder mangelnde Anlagen nicht imstande ist. Der Künstler soll sein Publikum zu einer Empfindungshöhe emporziehen, nenne er

zu erweitern; das wichtigste Geschäft des Künstlers, der veredelnd wirken will, ist seine eigene Veredlung.

Bei den meisten Künstlern des jungen Deutschland stockt dieses Geschäft immer auf bestimmten Punkten. Sie haben die Grundsätze früher als das Erlebnis. Nur darum wird soviel um Prinzipien gekämpft. Und darum erscheint ihre entwicklungsfähige und gesunde Kunst so oft kalt. In ihrer Sachlichkeit ist Charakter, aber wenig Liebe. Man schätzt ihre Kunst, lässt ihr Gerechtigkeit widerfahren; aber man erwärmt sich nicht dafür. Sie wendet sich an den Kenner und sperrt die Laiengemeinde ab. So gewiss nun aber eine Kunst schlecht ist, die dem Volke gefällt und nicht dem Kenner, so sicher ist die vortrefflich, ja, im gewissen Sinne die einzig gute, die beide gleichmässig zum Anteil hinreisst. Einer edlen Popularität bedarf jede Kunst. Um ihrer fähig zu werden und doch von der höheren Forderung nichts aufzuopfern,



K. WALSER, SKIZZE FÜR EINE THEATERDEKORATION (CARMEN)

muss der Künstler einfach sein. Einfach wird aber nur, wer reif ist und tief zu fühlen vermag.

Was den Künstlern, die heute Träger unserer Hoffnungen sind, zu sagen Pflicht wird, ist weniger ein Gedanke des Kunstrichters als eine Schlussfolgerung des Moralisten. Dass dieser noch ungünstiger aufgenommen wird als jener, darf vom notwendig Scheinenden nicht abhalten. Ein Jeder wird besteuert nach Vermögen. Die Forderung nach Verinnerlichung dürfte nicht gestellt werden, wenn sich die Überzeugung nicht einstellte, dass die meisten der jungen Künstler, denen wir so gute künstlerische Grundsätze, so viele hoffnungsvolle Versuche und manches bedeutungsvolle Werk verdanken, einer weiteren persönlichen Entwicklung sehr wohl fähig sind. Was sie zur vollen Entfaltung des Gefühls und darum auch des Talentes nicht kommen lässt, ist eine gewisse Furcht vor der Einsamkeit. Scheu vor der Herzlichkeit, die als Sentimentalität nie so verschrieen war wie heute. Es herrscht eine wahre Angst, unweltmännisch zu erscheinen. Die Künstler sind zugleich Zöglinge des modernen Sachlichkeitsgedankens und Opfer der aufreibenden Lebensform unserer Übergangszeit. Sie nutzten schon, als sie sich äusserlich verbürgerlichten und damit viel kranke Romantik überwanden; aber sie sind in diesem Prozess auch innerlich bourgeoisiert worden. Moore merkt richtig an, es läge im Wesen der Kunst, sich abzusondern (denn nur so kann sie sich im höheren Sinne dem Leben anschliessen) und es wäre lächerlich, Künstler zu verlachen, weil sie nicht wie Gesandtschaftsattachés sprechen. Nun, die heutigen sprechen so und sehen aus wie Referendare, Bankbeamte oder Offiziere. Es ist ein neuer Typus aufgekommen, der von den Lächerlichkeiten der Fra Diavoloerscheinung allerdings ganz frei ist, dafür aber von den allgemeinen und gleichen demokratischen Rechten bis zur Vernichtung der Eigenart Gebrauch macht. In dieser übertriebenen Einordnungslust liegt zugleich Charakter und Unselbständigkeit. Die Künstler wollen nicht länger abseits stehen, sondern Grossstädter unter Grossstädtern sein. Aber sie brauchen auch die Geräusche

der Grossstadt und sie hassen die Armut. Dieses vor allem. Der allgemeine Taumel des *enrichissement* hat auch sie erfasst. Das Bohèmeleben ist nicht mehr Mode, macht den Künstlern auch nicht mehr Vergnügen. Sie wollen nicht Ärgernis geben. So kommen sie dazu, die bürgerlichen Tugenden auch in der Kunst zu kultivieren; die aristokratisch anachoretischen Instinkte aber, die dem Typus Leibl und Millet, Marées und Feuerbach eigen sind, werden erstickt oder betäubt. Da die Entschlusskraft zur Selbstverbannung nicht aufgebracht wird, entwickelt sich das Talent niemals in der Stille; es entgleitet den Weltkindern im gesellschaftlichen Treiben die Stimmung, die emporhebt und die Thomas Mann neulich mit schönen Worten so definiert hat: „Ausgeschlafenheit, frische, tägliche Arbeit, Spazierengehen, reine Luft, wenig Menschen, gute Bücher, Friede, Friede . . .!“

Eine Folge dieser Stimmungslosigkeit ist die charakteristische Armut an Motiven in der neuen Malerei und Skulptur, die dem Laien Langeweile verursacht. Die Künstler leben oft jahrelang von wenigen Naturmotiven, die sich für ihr specifisches Darstellungsprincip besonders glücklich eignen. Es liesse sich nichts sagen, wenn Jeder seine eigenen, ihm gemässen Motive hätte. So war es auch bei den Holländern; aber die Künstler treiben mit ihren Motiven oft einen bedenklichen Kommunismus, und da bei ihnen in dieser Weise Prinzip, Motiv und Technik übereinstimmen, so sind sie oft von einander kaum zu unterscheiden. Rings vom blühenden Leben, von heimlich webender Schönheit umgeben, hungern sie in der Fülle; ihre eintönige Tüchtigkeit lässt nicht den Reichtum ahnen, der überall leuchtet und dämmert. Darum ist bei uns aus dem Prinzip, worauf alle Voraussetzungen sonst zutreffen, eine Heimatskunst, wie die französischen Impressionisten sie sich geschaffen haben, noch nicht hervorgegangen. Über die Armut, die warten muss, bis die Natur die Anregung selbst



K. TUCH, HAVELLANDSCHAFT



R. BREYER, LANDSCHAFT

darbietet, bis ein glücklicher Zufall Talent und Stoff zusammenführt, vermag die eifrige Verachtung alles Stofflichen, die Betonung der Form als „einziges“ Ziel der Kunst, nicht hinwegzutäuschen. Wer der Form sicher ist, beschäftigt sich gern wieder mit dem Stoff; wer zu jeder Zeit das Schöne aus dem Wirklichen herausreissen kann, wählt auch frei unter den sich darbietenden Wirklichkeiten. Nur auf den Schülerbänken herrschen die Superlative. Die Franzosen haben immer wieder ihr geliebtes Paris gemalt, die Seine in der Stadt und vor den Thoren, die Notre-Dame und die Ballsäle, die Boulevards und die Gärten, Paris am Morgen, Mittag und Abend. Gewiss nicht der Gegenstände wegen, sondern in erster Linie, um künstlerische Grundsätze anzuwenden, um Empfindungen darzustellen. Aber da das Prinzip von starken Persönlichkeiten gehandhabt wurde, konnten die bekannten Gegenstände darin in einer neuen, nie gesehenen Weise lebendig werden; die Zaubermacht der Form zeigte sich, indem sie veredelte und verklärte was immer sie berührte. Hätten die Meister des Impressionismus in Berlin gelebt, so hätte Monet uns sicher die Gendarmenkirchen gemalt, wie er die London Bridge gemalt hat, hätte Sisley die tausend, trotz Leistikow, noch ungemalten Stimmungen an der Havel aufgesucht, hätte Pissarro die Linden, die Friedrichstrasse, die Spree an der Jannowitzbrücke wieder gemalt, wie Krüger und Gärtner es in anderer Weise gethan haben. Sie hätten der abscheulich plakathaften Heimatkunst der Teutschen, eine Heimatkunst entgegengestellt, die der Welt gehört. Das Kunstprinzip an sich ist nichts, ist ein Abstraktum, solange es nicht angewandt wird auf Erscheinungen, die uns lieb oder bedeutend sind oder es zu sein verdienen. Das kann aber nur geschehen, wenn das Prinzip im Individuellen untergeht, um als eine persönliche Kraft aufzuerstehen. So ist es bei Leibl, Feuerbach, Marées, bei Manet, Monet, Courbet und Degas gewesen, ist so bei Rodin, Hildebrand und



K. VON KARDORFF, BIERGARTEN



CHR. ROHLFS, LANDSCHAFT



U. HÜBNER, ALT-TRAVEMÜNDE

Maillol. Sie alle sind oder waren einsame Menschen, Einsiedler, denen die Meisterschaft in der tiefen Ruhe einer hingegebenen Naturanschauung reifte. Wenn ein Liebermann ganz er selbst geworden ist, ohne sich in diesem Maasse zu isolieren, so kann dieser besondere Fall als Gegenbeispiel nicht gelten. Für sie alle, die dem jungen Deutschland doch Vorbilder geworden sind, gilt der Ausruf des jungen Goethe: „So fühl ich in dem Augenblick was den Dichter macht, ein volles, ganz von *einer* Empfindung volles Herz!"

Es können einzelne Namen in diesem Zusammenhang nur sehr bedingt genannt werden. Nicht Dieser oder Jener ist gemeint, sondern der Typus. Das Gesagte gilt für die Wirklichkeitskunst und für die neuromantische Phantasiekunst, für die Maler und Bildhauer. Innerhalb solcher Betrachtungsweise ist es unerheblich, ob ein Maler der Gruppe angehört, die von Liebermanns Beispiel beeinflusst wird, ob er sich mehr von Trübner und weiterhin von Leibl anregen lässt, unmittelbar im französischen Impressionismus Bestätigung seiner Instinkte sucht, oder auf den Spuren Feuerbachs, Marées und Ludwig von Hofmanns wandelt; ist es gleichgültig, ob ein Bildhauer sich Rodin, Maillol oder Hildebrand als Vorbild wählt oder selbständig alte Traditionen und Anschauungsmethoden deutet wie, beispielsweise, der vortreffliche Gaul es thut. Dass alle lebendigen Grundsätze unserer Kunst, so verschieden sie scheinen, auf dasselbe Weltgefühl zurückweisen und dass mit jedem rechten Prinzip das Vortreffliche zu schaffen ist, lehren die Ausstellungen in jedem Jahr. Wer könnte verkennen, dass Künstler wie Corinth, Olde oder Leistikow Energien sind, die durch Steigerung subjektiver Empfindungskräfte einen bemerkenswerten Grad zu erringen gewusst haben, dass starke Talente wie Slevogt, die beiden Hübner, von Kardorff, Breyer, Franck, Weiss dicht vor einer schönen Erfüllung, vor der Entfaltung einer charakteristischen Originalität zu stehen scheinen, und dass Namen wie Brandenburg, Tuch, Linde-Walther, von König, Baum, Beckmann, Kolbe, Engelmann, Netzer und viele andere, Hoffnungen auf eine bedeutungsvolle Entwickelung unserer Kunst immer wieder wecken. Niemals vielleicht ist die deutsche Kunst reicher an wohlorganisierten Talenten gewesen, niemals waren die Voraussetzungen auch so günstig. Was Wunder aber auch, dass sich der an der Weltkunst erzogene Wunsch nach Resultaten umsieht, die sich zu den



R. ENGELMANN, PORTRÄT



H. NETZER, BRUNNEN

heutigen Leistungen verhalten, wie das fertige Haus zum Grundriss.

Die Zeit wird sich wahrscheinlich bald nach Künstlern umsehen, in denen der Grundsatz vollständig persönliches Leben geworden ist. Denn es scheint, als müssten die germanischen Völker die Erbschaft der französischen Kunst antreten, um aus der reichen Blütenpflanzung Fruchtkulturen der Zukunft zu gewinnen. Frankreich wird wahrscheinlich der künstlerischen Entwickelung ähnliches bedeuten wie der politischen. Es waren germanische, vor allem englische Ideen, womit die sozialen Revolutionen des neunzehnten Jahrhunderts in Frankreich gemacht wurden. Greifbaren Nutzen von diesen Umwälzungen haben viel weniger die Franzosen gehabt als die Nationen, denen ihre Ideen zurückgegeben wurden, nachdem sie in einer Blut- und Eisenkur zu Wirklichkeiten gemacht worden waren. Frankreich war politisch stets das Experimentierland Europas. Zum Lohn dafür, dass es der modernen Menschheit die Kastanien aus dem Feuer geholt und seine Kräfte dabei verausgabt hat, sinkt es nun langsam zu einem Staat zweiten Ranges hinab. Und dieser Vorgang wird sich in der Kunst allem Anschein nach wiederholen, wie ja die Kurven einer politischen Entwickelung sehr oft denen einer künstlerischen entsprechen. Man braucht nur, um Kleineres mit Grossem zu vergleichen, an das Verhältnis des römischen Weltreiches zu Griechenland zu denken. Auch die geniale Kunstschöpfung der Franzosen, die im Impressionismus gipfelt, ist letzten Endes auf mehr nordisches als romanisches Natur- und Weltgefühl zurückzuführen. Ein englisch-niederländischer, fränkisch-gotischer Kunstgedanke ist im fruchtbaren Klima des nordfranzösischen Geistes gereift und prachtvoll entwickelt worden. Aber auch er wird wahrscheinlich, nachdem das Experiment nun geglückt und von Genialen das Prinzip gebildet worden ist, an jüngere Kulturkräfte weitergegeben werden. Um von diesen seiner Exzeptionalität und teilweise freilich auch seines feinsten

Glanzes entkleidet zu werden; aber auch, um sich als eine allgemeine, in höchstem Sinne sociale Kraft zu erweisen. Diese Kunst ist ihrem ganzen Wesen nach nicht für den Ausnahmegeschmack erdacht; sie ist vielmehr der Anfang einer vergeistigten demokratischen Wirklichkeitskunst unseres Zeitalters, ist genau so ausdehnungsfähig, fruchtbar und sachlich phantasievoll, wie es der moderne kosmopolitisch gerichtete Lebensgedanke ist.

Nicht an einem Ende stehen wir, sondern immer wieder am Anfang. Man spürt es leise schon, dass auch Deutschland sich rüstet, das edle und verantwortungsreiche Erbe anzutreten. Aber die Jugend ist sich der Tragweite ihrer Instinkte noch nicht bewusst. Darum wird so oft mit dem im Kern urgesunden Prinzip die weltmännische Blasiertheit, das artistische Spiel verbunden. Das Prinzip selbst aber winkt Persönlichkeiten herbei, die ungeborenen Möglichkeiten rufen nach individueller Bildnerkraft. Ein grosses Zukunftsschicksal senkt sich auf die Schultern auch des jungen Deutschland. Die Jugend hält wieder einmal in ihrer Hand eine Entscheidung über die Entwicklung unserer Kultur, wie es oft schon im 19. Jahrhundert der



H. NETZER, BRUNNENFIGUR



G. KOLBE, RELIEF

Fall war. Die bange Frage wird laut, ob der rechte Augenblick wieder verpasst wird, oder ob die Heutigen aus der Geschichte zu lernen wissen; ob das, was Leibl und seine Schule, was Liebermann und Hildebrand begonnen haben, gross fortgesetzt werden kann. Dank der Arbeit des jungen Deutschland beginnen die Phrasen und Lügen einer krankhaften Romantik rings zu fallen. Aber es genügt nicht, wenn das Verkehrte vernichtet und der gesunde Grundsatz wieder hergestellt wird. Wie das Gesetz in der Natur sich nicht anders manifestiert, als in unzähligen individualisierten Organismen, alle verwandt und doch alle auch nur sie selbst, so muss sich eine Kunstidee in ganz persönlichen Schöpfungen offenbaren, die nur von Seiten einer allgegenwärtigen Stilidee zusammenhängen. Aus dem Schüler muss nun ein Herr werden. Ein Herr kraft des Gefühls und des Willens, sich liebend einer Idee des Ewigen hinzugeben.

ERINNERUNGEN
AN DIE IMPRESSIONISTEN

VON

GEORGE MOORE

FORTSETZUNG

Eines Tages wird man die Frage erörtern müssen, ob die Anschaffung von allerlei Schnippseln, von Stühlen, Schüreisen, Karaffen, und der Bau kostspieliger Häuser, worin man sie mit ausgestopften Vögeln und Eskimobooten und allem Krimskrams der Südsee-Insulaner aufschichtet, nicht eine Verschwendung des Staatsvermögens ist. Jedes Zeitalter hat seine Thorheit; die Thorheit des zwanzigsten Jahrhunderts ist wahrscheinlich der Drang zu bilden. Ich sage nicht: der Bildungsdrang — davon ist sehr wenig zu spüren. Es ist gar nichts Ungewöhnliches, Menschen zu begegnen, die zugeben, dass sie nicht gebildet sind, und wir treffen auch Menschen, die zugeben, dass sie nicht imstande sind, sich zu bilden, aber wir treffen nie jemand, der zugiebt, dass er nicht irgend jemand anders zu erziehen vermag. Daher die Beliebtheit der Museen. Doch der Mensch ist voller Ausflüchte und Vorwände. Er möchte gern jemand erziehen, aber er scheut sich, etwas zu thun, das die Gegenwart stören könnte. Das ist die grosse Furcht des gemeinen Mannes: die Gegenwart auch nur im geringsten zu stören. Deshalb füllt er Museen mit toten Gegenständen, die nie einen Wunsch, einen Trieb, eine Vorstellung aufkommen lassen können, und legt Ehre ein, indem er zur Bildung eines Volkes beiträgt, ohne irgend etwas hinzuzufügen.

Möglicherweise tu ich dem gemeinen Reichen unrecht. Vielleicht liegt der Grund, warum seine Schenkungen an Museen in der Hauptsache aus alten, toten Gegenständen bestehn, die der Geist des Lebens verlassen hat: aus alten Münzen, alten Pergamenten, alten Gemälden — vielleicht liegt der Grund darin, dass er wertvolle moderne Gemälde nicht zu erwerben versteht. Ich gebe zu: die Schwierigkeit ist gross, und die Versuche, die man unternommen hat, Sammlungen moderner Gemälde zu erwerben, sind nicht von Erfolg begleitet gewesen. Ich spiele hier auf die Tate-Galerie an. Was wir brauchen, ist eine Mustersammlung, ein Wahrzeichen. London braucht eine solche, jede Stadt in England braucht sie. Die einzigen schönen Bilder in der Nationalgalerie sind alte Bilder, und zum Zweck der Belehrung in der Kunst der modernen Malerei sind alte Bilder nutzlos, denn das ganze Verfahren der Malerei hat sich in den letzten hundert Jahren geändert.

Ein so tiefgreifender Umschwung hat sich vollzogen, dass wir Modernen nicht mehr wie die alten Meister empfinden und sehn. Das wird Jedem einleuchten, der in den Louvre geht, um einmal nachzuprüfen, wie die alten Meister gemalt haben. Er wird finden, dass alle Bilder vor dem neunzehnten Jahrhundert zuerst in schwarz und weiss gemalt

und dann lasiert wurden. Zum Verständnis des Wortes „lasieren“ will ich sagen, dass es das Auftragen transparenter Farben bedeutet ohne eine Beimischung von Weiss. Wie sehr sich auch die Künstler in Italien, Spanien, Holland und Frankreich voneinander unterschieden: in dieser Beziehung malten alle gleich. Sie malten ihre Bilder in schwarz und weiss und trugen dann die natürlichen Farben auf. Die im siebzehnten Jahrhundert in Holland gemalten Rosen wurden zuerst schwarz gemalt und dann mit Karminlack lasiert. Ja, bis herab auf Bouchers Zeit, bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts, finden wir keine Spur von dem, was wir Modernen unter „Malerei“ verstehn.

So seltsam es scheinen mag: Greuze war der Erfinder der modernen Malerei. Wenn jemand daran zweifelt, dass der moderne Geist von seiner künstlerischen Technik abhängig ist, so mag er eine Landschaft in schwarz und weiss malen und hernach lasieren, wie es die Alten thaten, und er wird finden, dass er, wenn nicht ein archaisches Bild, so doch ein Bild mit einem leicht archaischen Anstrich gemalt hat. Die alten Maler sahen, vielleicht infolge ihrer Methode, die Natur in grossen Verhältnissen; wir interessieren uns fürs Detail und sind darauf erpicht, jede vorübergehende Wirkung des Regens oder der Sonne festzuhalten. Wir verlangen vor allen Dingen Licht, und das Helldunkel langweilt uns. Wir lassen keinen Stein im Vordergrund aus, obwohl sein Wert derselbe ist wie der eines Stückchens Mauer im Mittelgrund. Um mich so auszudrücken, dass Jedem klar wird, was ich meine, will ich sagen: „Unsre Bilder sind nicht mehr Arabesken.“ Das erste, was wir bei Claude Monet bemerken, ist, dass er der Arabeske Turners und Constables entrann. Darum ward nie eine haltlosere Behauptung in die Welt gesetzt als die, die Impressionisten hätten ihre Kunst aus England bezogen. Man wird bemerken, dass ich den modernen Geist der modernen Technik zugeschrieben habe; andre sind vielleicht eher geneigt anzunehmen, der moderne Geist habe die moderne Technik erfunden. Nun, es wird immer schwierig sein zu entscheiden, ob das Ei vor dem Hühnchen oder das Hühnchen vor dem Ei da war. Aber so viel steht wenigstens fest: die Errungenschaft der eigentlichen Malerei musste zum Impressionismus, zum „Neuen Athen“ führen.

Und wieder knirscht die Glasthür des Cafés auf dem Sand. Herein tritt Degas, ein rundschultriger Mann in grau gesprenkeltem Anzug. Er hat nichts ausgeprägt Französisches an sich, abgesehn von seiner grossen Krawatte. Seine Augen sind klein, seine Worte scharf, ironisch, zynisch. Manet und Degas sind die Führer der Impressionisten-Schule, aber ihre Freundschaft ist infolge unausbleiblicher Nebenbuhlerschaft in die Brüche gegangen.

„Degas malte seine Semiramis, als ich das Moderne Paris malte“, sagt Manet.

„Manet ist ausser sich, weil er nicht grässliche Bilder wie Carolus-Duran malen kann und gefeiert und dekoriert wird. Er ist Künstler, nicht aus Neigung, sondern aus Notwendigkeit, er ist ein ans Ruder geketteter Galeerensklave“, sagt Degas.

Und ihre Arbeitsweise ist völlig verschieden. Manet malt sein ganzes Bild nach der Natur und baut auf seinen Instinkt, der ihn sicher durch das abschüssige Labyrinth seiner Stoffwahl geleitet. Sein Instinkt lässt ihn nie im Stiche, er hat ein Sehvermögen im Auge, das er Natur nennt, und er malt unbewusst, wie er seine Speisen verdaut; denn hitzig denkt und sagt er, der Künstler solle nicht nach einer Synthese suchen, sondern einfach malen, was er sehe. Diese erstaunliche Identität von Natur und künstlerischem Sehen ist bei Degas nicht vorhanden, und selbst seine Porträts sind nach Zeichnungen und Skizzen komponiert.

Meiner Ansicht nach war Degas typischer für seine Zeit als Manet. Wenn wir ein Bild von Degas betrachten, denken wir: ‚Ja, so haben wir in den siebziger und achtziger Jahren gedacht.‘ Manet strebte ebenso ernst nach Modernität wie Degas, aber sein Genie bewahrte ihn vor den Ideen, die seiner Zeit angehörten. Manet war nichts als Maler, und es war ihm einerlei, ob er einen religiösen Stoff malte — die Engel am Grabe — oder ein Wettsegeln bei Argenteuil. Manet war eine Triebkraft, Degas eine Verstandeskraft, und seine Originalität entspricht dem Rezept Edgar Poes, dessen Auffassung von der Originalität in dem Ausspruch steckt: „Ich will eine gewisse Sache nicht machen, weil sie ein andrer vorher gemacht hat.“

So kam der Tag, da Degas die Semiramis zugunsten einer Balletteuse aufgab. Semiramis war schon gemalt worden, das Ballettmädchen in rosa Tricots, unförmlichen Schuhen und bauschigen Röcken mit einem Gesicht, unnatürlich wie ein Kakadu, noch nicht. Und Degas brachte auch den Akrobaten und die repasseuse in der Kunst auf. Sein Porträt von Manet auf dem Sofa, wie er der klavierspielenden Madame Manet lauscht, ist eins

der intellektuellsten Bilder, die die Welt gesehn hat; seine Intellektualität erinnert einen an Leonardo da Vinci, denn wie Degas malte Leonardo mehr verstandes- als instinktmässig.

Als ich vor ein paar Monaten im Louvre war, fiel es mir ein, Leonardo mit Degas zu vergleichen. Ich hatte dort einen besondern Auftrag zu erledigen, und nachdem ich vom vielen Betrachten und Reden müde geworden war, bog ich, um mich zu erholen, in die Salle Carré ein, wanderte darin umher und wartete auf Anregung. Vor langer Zeit war mir die Mona Lisa ein Erlebnis, aber dieses Jahr tat es mir Rembrandts Porträt seiner Frau an. Es entzückte mich nicht, wie mich Manet entzückt; der Eindruck war tiefer und stärker, und ich kam mir vor wie der Patient einer magnetischen Kur in der Umwindung eines mächtigen Zaubers. Der Eindruck, den dies Bild hervorbringt, ist fast körperlicher Art. Es überfällt Einen wie Musik, wie ein plötzlicher Parfumhauch. Tritt man näher, so schwinden die Augen zu braunen Schatten dahin; entfernt man sich, so beginnen sie ihre Geschichte zu erzählen: die Geschichte einer weiblichen Seele. Sie scheint ihre Schwäche, ihr Geschlecht und die Bürde ihres Sonderschicksals zu kennen; sie ist die Frau Rembrandts, eine Dienerin, eine Trabantin, eine Wächterin. Der Mund ist bloss ein kleiner Schatten, aber welche sehnsüchtige Zärtlichkeit liegt darauf! Die Farbe des Gesichts ist weiss, schwach getönt mit Bitumen, und durch das Gelb der Wangen bricht ein mattes Krapp-rot durch. Sie trägt eine Pelzjacke, aber der Pelz machte Rembrandt keine Mühe, er strebte nicht nach realistischem Ausdruck. Es ist Pelz — das genügt. In den Ohren hängen graue Perlen, auf der Brust steckt eine Spange, und unten auf dem Bilde streckt sich eine Hand aus dem Rahmen. Diese Hand gemahnt, wie das Kinn, an die alte Mär, dass Gott ein wenig Lehm nahm und daraus den Menschen schuf. Dies Kinn und die Hand und der Arm sind, ohne mit Geschicklichkeit zu prunken, geformt, wie die Natur formt. Das Bild sieht aus, als sei es auf die Leinwand gehaucht. Hat nicht ein grosser Dichter gesagt, Gott habe seinen Odem in Adam geblasen?

Daneben scheinen die andern Bilder trocken und unbedeutend. Die in der Literatur berühmte Mona Lisa, die ein paar Meter davon entfernt hängt, kommt mir gemacht vor, wenn ich sie mit diesem Porträt vergleiche. Das so oft als geheimnisvoll bezeichnete Lächeln, das zaudernde Lächeln, das es mir in der Jugend angetan hatte, dünkt mich jetzt nur noch eine Grimasse und die blassen Berge so wenig geheimnisvoll wie ein Globus oder eine Landkarte in geringer Entfernung.

Die Mona Lisa ist eine Art Rätsel, ein Akrostichon, ein poetisches Dekokt, eine Ballade, ein Rondell, ein Villanell d. h. eine Ballade mit wiederkehrendem Schlussreim, eine Sestine — das ist sie: eine Sestine. Die Mona Lisa, die im Motiv mehr Literatur als Malerei ist, hat viele Dichter angezogen. Wir müssen ihr viele mittelmässigen Verse verzeihen um einer unvergleichlichen Prosastelle willen. Sie ist in den Besitz des ewigen Lebens gelangt, hat ihre Unsterblichkeit in Paters Prosa gefunden.

Die Mona Lisa und die Tanzstunde von Degas sind intellektuelle Bilder, sie wurden mehr mit dem Gehirn als mit dem Temperament gemalt; und was ist der Intellekt neben einer Begabung wie der Manets! Das verstandesmässige Vergnügen, das wir einem so merkwürdig kritischen, spürenden, ätzenden Geiste wie Degas danken, das verblasst; aber die Freude, die uns eine malerische Begabung wie die Manets bereitet, ist eine Freude, die ewig währt. Das Vergnügen an einem frühen Degas, wie der Semiramis, ist dauerhafter als das, welches uns die ins grelle Rampenlicht hinausspringenden Tänzerinnen machen.

An die Semiramis knüpft sich eine Anekdote: Degas malte Semiramis an der Spitze einer Weiberschar, die die Mauern von Babylon bewunderte; im Hintergrund waren die hängenden Gärten. Aber eines Tages kratzte er das halbe Bild weg. Er erklärte das damit: Semiramis würde sich nicht mit Weibern umgeben, sie würde, von Männern umgeben, dahinschreiten.

Seine besten Bilder entstanden, bevor er zu denken begann, als er sich lediglich für die Natur interessierte. Da konnte er die Geschichte eines Charakters auf einem Gesicht besser erzählen, als es seit Holbein geschehn ist. FORTSETZUNG FOLGT



CHRONIK

Graf Kessler schreibt uns: Im Anschluss an Ihren Artikel über Weimar in Ihrer letzten Nummer habe ich folgenden Brief an die Zeitungen, die diesen Artikel abgedruckt hatten, gerichtet:

„Die Fassung des in Ihrem Blatte wiedergegebenen Artikels aus „Kunst und Künstler" zwingt mich, das Wort zu ergreifen, um festzustellen, dass Seine Königliche Hoheit den Grossherzog von Sachsen-Weimar in der betreffenden Angelegenheit kein Vorwurf treffen kann. Der Grossherzog handelt als Souverän nach dem Rat Allerhöchstseiner Ratgeber. Bedauerlich ist allerdings, dass die Grossherzogliche Person überhaupt in diese Angelegenheit hereingezogen worden ist, dadurch dass der Oberhofmarschall einen an ihn nach Aufklärung der Gedächtnisschwäche eines Kammerherrn gerichteten privaten Brief den Behörden überlieferte, wodurch eine Intervention der Allerhöchsten Stelle erzwungen wurde. Aber umsomehr muss man wünschen, dass Fernstehende wenigstens die nötige Ehrerbietung und Rücksicht gegen die Person eines deutschen Bundesfürsten nicht ausser Acht lassen."

Da man diesen Brief, wie es scheint, hier und dort missverstanden hat, so möchte ich wiederholen, dass der Vorwurf, den Grossherzog in die Angelegenheit hineingezogen zu haben, nicht Sie trifft, sondern den Oberhofmarschall, der einen an ihn gerichteten *sehr* privaten Brief, den Gepflogenheiten zuwider, *den Behörden übergab* und so den Grossherzog zu einer Stellungnahme zwang. Wenn die Person des Grossherzogs aus den Erörterungen danach jetzt nicht mehr fernzuhalten ist, so bleibt doch zu hoffen, dass der einmal begangene Fehler nicht zur Ursache werden möge, dass der hohe Herr in der Öffentlichkeit *auch* Mangel an Rücksicht und Ehrerbietung finde." —

Zu gleicher Zeit wird publik, dass dieser Oberhofmarschall, Herr von Palescieux, von dem Graf Kessler so Seltsames andeutet, aus eigener Machtvollkommenheit dem deutschen Künstlerbund die Benutzung der Museumsräume am Karlsplatz untersagt hat, trotzdem eine ministerielle Zusage gegeben war. Auch wies das „Berl. Tageblatt" neulich auf charakteristische Beziehungen hin, die zwischen dem Oberhofmarschall und dem als wütenden Bilderstürmer im Rodinstreit bekannten Professor Behmer zu bestehen scheinen.

Wer ist nun eigentlich Herr von Palescieux, über den man seit langem schon so merkwürdige Andeutungen hört? Ist er allein verantwortlich, warum wird es dann geduldet, dass dieser Hofbeamte fortgesetzt die nationalen Kunstinteressen schädigt, immer verborgen hinter dem Grossherzog, der in dieser Angelegenheit ohne „ministerielle Bekleidungsstücke" schutzlos dasteht?

❀

Eine Nachricht, so froh, dass man nach allen Erfahrungen nicht recht daran zu glauben wagt: Alfred Messel ist vom Kaiser ausersehen worden, Baumeister

der zunächst geplanten Museen zu werden. Nach Tuaillon nun Messel. Sollte eine „glückliche Wendung" eintreten? Dann wäre noch Hoffnung fürs Opernhaus, für das Brandenburger Thor. Aber warum dann nicht zehn Jahre früher? Was alles hätte nicht verhindert werden können!

✲

Am 20. November wurden die alten Meister der Sammlung Königswarter bei Ed. Schulte versteigert. Werke ersten Ranges fehlten, doch war das Niveau gut. Es wurden auf der stark besuchten Auktion Preise erzielt, die die Marktpreise zum Teil erheblich übersteigen. Das Hauptwerk der Sammlung, ein Selbstbildnis Rembrandts von sehr geringer Qualität, brachte 180,000 Mk. Das Kaiser Friedrich-Museum erwarb zwei Werke: einen Canaletto (Piazetta) für 32,500 Mk. und eine Landschaft des jüngeren Teniers für 30,000 Mk. (Dieses letzte durch Schenkung.) Einige andere bemerkenswerte Preise folgen: Cuyp (Landschaft mit Kühen) 72,000 Mk.; Van Dyck (zwei Herrenbildnisse) 56,000 Mk. und 49,000 Mk.; Claude Lorrain (Küstenlandschaft) 15,200 Mk.; Van Goyen (zwei Landschaften) 7000 Mk. und 8900 Mk.; Greuze (Mädchenkopf) 9100 Mk.; Frans Hals (Herrenbildnis) 29,000 Mk.; Jan van der Heyden (Schlossansicht) 32,000 Mk.; Hobbema (Hütte an der Dorfstrasse) 42,000 Mk., (Kirche) 23,500 Mk., (Ruine am Wasser) 46,000 Mk.; Hoppner (weibliches Bildnis) 22,000 Mk.; Lancret (Tanz im Freien) 71,000 Mk.; Mieris (Cavalier im Laden) 26,000 Mk.; Natrier (Bildnis) 62,000 Mk.; Ostade (Karren vor dem Bauernhaus) 42,100 Mk., (Dorfschule) 39,000 Mk.; Reynolds (Selbstbildnis) 21,600 Mk.; Romney 22,100 Mk.; Rubens (Bildnis) 84,000 Mk.; Ruisdael (Backsteinbrücke) 20,600 Mk.

✲

Seit einigen Wochen besitzt Berlin ein Theaterhaus mehr. Es liegt am Nollendorfplatz und ist im „Jugendstil" erbaut. Dülfers sehr ernster Versuch in Dortmund, dem modernen Theaterproblem eine architektonische Lösung zu finden, ist hier von eiligen Unternehmern kopiert und arg diskreditiert worden. Immer ist es dieselbe Erscheinung: die Leutchen meinen, mit der „Idee" hätten sie auch die Kunst. Dülfer setzt charaktervoll fort, was Schinkel und Semper begonnen haben; die Berliner Firma, die mit Erfolg bemüht ist, die Baukunst zu industrialisieren, setzt nichts fort und beginnt darum auch nichts Neues.

✲

Vor bald fünf Jahren schrieb ich über den Entwurf zu einem Roland-Bismarck für Hamburg in die „Zukunft" folgende Sätze: „Mit dem ersten Preis gekrönt und zur Ausführung angenommen ist ein Werk, das mit deutlicher und darum verstimmender Absicht von der naturalistisch-hellenistischen Schablone abweicht und die Aufgabe im wesentlichen architektonisch fasst. Das fertige Werk, das auf einer Anhöhe durch seine Dimensionen weithin sichtbar sein wird, kann eine starke dekorative Note im Stadtbild werden und jedenfalls bedeutender wirken als etwa die Berliner Siegessäule. Aber es wird ein Leuchtturm des nationalen Gedankens sein, eine Hansasäule, ein granitenes Reichsplakat — kein Bismarckdenkmal . . . Lederers Modell hat viele Ahnen in der Kunstgeschichte. Das wäre an sich nicht unbedingt entscheidend, wenn der Künstler, dem eine nicht gewöhnliche Virtuosengeschicklichkeit zu Gebote steht, aus den Anregungen ein neues Ganzes zu machen gewusst hätte. Das Rolandsymbol ist im Grunde banal und hat selbst vor dem allegorischen Apparat der Begasschule nicht innere Grösse voraus. Es ist neuer als die hellenistischen Gleichnisse in Bronze und Marmor, nicht tiefer. Diese plakathafte Gemeinverständlichkeit, der Zeitungsgeruch darin, die Aufdringlichkeit der in Stein gefassten Parlamentsphrase: das Alles ist für den stillen Verehrer der grossen Persönlichkeit äusserst fatal. Dieses ist nicht die Pose der Siegesallee, aber die „sezessionistische"; nicht ein produktives Temperament hat Bleibendes geschaffen, sondern ein sehr geschickter Nachempfinder den Baum kräftig geschüttelt, als die Zwetschen reif waren." Das klang damals Manchem zu schrill, zu lieblos. Klingt heute vielleicht unsern Dionysischen vor dem fertigen Denkmal noch peinlicher. Es ist aber kaum etwas zu korrigieren. Wenn ein mittleres Talent sich einer wirkungsvollen „Idee" bemächtigt, wird es dadurch grösser? Dieses Denkmal wirkt in den ersten Sekunden stark durch die Gewalt der Quantität. Es ist eine Monumentalität darin, wie etwa in Schmitzens Architekturdenkmalen, die ebenfalls längerer Betrachtung nicht standhalten. Verstärktes Orchester; der Ton ist lauter, nicht edler. Es fehlen dem Denkmal gute Verhältnisse; es fehlt auch im Einzelnen an Feingefühl und Kunstsinn; es fehlt vor allem den Massen die Musik. Natürlich hat die Leistung unter den heutigen Verhältnissen grosse Meriten. Aber das sind mehr Bismarcks Meriten als Lederers. Als Zeichen der Zeit ein merkwürdiges Werk. Aber künstlerisch — o Ewigkeit, du Donnerwort! — steht es wenig höher als das Niederwalddenkmal. Ein anderer „Stil"; eine neuere Sehenswürdigkeit!

Wesentlich zu erhöhen wäre der Eindruck, wenn die kindlichen „gärtnerischen Anlagen" des Hügels zugunsten einer grosszügigen, bis zur Strasse hinabführenden Treppenanlage beseitigt würden.

✲

Für das Instinktleben unserer Zeit bezeichnend sind auch die mannigfachen Versuche, den Tanz zu reformieren. Es wird dunkel empfunden, dass der Tanz die triebschwangere Universalkunst ist, woraus Plastik,

Mimik, Musik, Drama und Malerei hervorgehen. In dem Suchen nach neuen Stilformen wendet man sich dem Primitiven zu und will doch das Raffinierte auch nicht fahren lassen. Darum entzückte die mystische Lichtarabeske der Loie Fuller, das Gassenjungenrokoko der Saharet, die lieblich tragische Groteske der Sada Yacco und die nonnenhafte Nacktheitsprovokation der Duncan. Darum auch hat Ruth St. Denis jetzt einen Erfolg in Berlin gehabt. Von allen Tänzerinnen der letzten Jahre ist sie die ursprünglichste und kultivierteste. Sie bleibt nicht im Variétéhaften stecken wie die Saharat und geht weit über die antikisch und allegorisch kostumierte Hopserei der amerikanischen Governess hinaus. Wenn diese Alma Tadema und Burne Jones tanzt, so erinnert die Denis an den japanischen, orientalischen Einfluss auf die moderne Malerei. Beardsley, Lautrec, Rodin. Die Worte Rodins über die Tänzerinnen von Kambodscha kommen Einem ins Gedächtnis. Europäisierte indische Mystik, französisch raffinierte Bajaderenkunst; Bauchtanz, Fakirkunststück und Korybantengrazie. Wo Miss Duncan an Schopenhauer, Phidias und Professor Thode denkt, treibt diese priesterlich reizende Tänzerin Empfindungspsychologie. Gegenüber der lyrischen Pensionsmädchenklassik, der nur noch der Kneifer fehlt, wirkt ihre Art dramatisch und elementarisch; ist die Kunst der Duncan ein Lämmlein weiss wie Schnee, so ist die der Denis ein geschmeidiger Panther, grazil und grausam, wollüstig faul und pfeilschnell agressiv, vegetativ erotisch und temperamentvoll spirituell. In ihrem Tanz sind die guten Instinkte und die schlimmen, Kuss und Kralle; es ist Griechenland darin, Egypten, Japan und freilich auch die Ballettschule der grossen Oper. Das Religiöse des Tanzes kommt bei dieser emanzipierten „Göttersklavin“ zum Durchbruch. Man ahnt, was der Tanz frühen Völkern ist; ein Anbeten mit allen Sinnen, mit dem ganzen Körper, und dass aus dieser religiösen Gefühlsspannung die einzelnen Künste ans Licht treten. Und darum stets auch darauf zurückweisen.

✻

Wenn dieses Heft erscheint, wird die Frage wahrscheinlich entschieden sein, ob der Plan, Bruno Paul, den talentvollen Zeichner des Simplizissimus und den talentvolleren Innenarchitekten in die seit Jahren unbesetzte Stellung eines Leiters der Unterrichtsanstalt des Berliner Kunstgewerbe-Museums zu berufen, die Billigung des Kaisers gefunden hat. Die Entscheidung wird noch zu glossieren sein, wie sie auch ausfallen mag.

✻

Eine sehenswerte Ausstellung von Miniaturen fand bei Friedmann und Weber statt. Man erinnerte sich der Fächerausstellung in denselben Räumen. Wieder eine absterbende Kunstgattung! Aber lehrreich und anregend als historische Reminiscenz. Welche Elastizität war doch den alten Kunstkonventionen eigen! welche Portraitkultur, jahrhundertelang! welch sicherer, praktisch geschulter Geschmack! Wie erbärmlich nimmt sich daneben die Photographie aus! Hier und dort auf zehn Quadratzentimetern sogar Monumentalität. Wir leben in einer andern Welt, und sehen erstaunt zurück in dieses Paradies des Puders, der Perrücken, der Galanteriedegen und der geistreichsten, geschmackvollsten Faulheit. Unwiederbringlich!

✻

Tuaillon übernimmt nächstens die Leitung eines Meisterateliers an der Berliner Akademie. Das ist erfreulich; wär es aber noch mehr, wenn das bedenkliche Wort Meisteratelier nicht stutzig machte. Ein Künstler wie Tuaillon sollte Lehrlinge haben, die von unten herauf dienen, nicht verbildete Meisterschüler.

✻

Walter Stengel schreibt uns:

„Über Georg Kersting hat im letzten Heft des „Museums“ Max Sauerlandt schon sehr viel mehr gegeben als wir vor eineinhalb Jahren zu sagen wussten. Auch sind dort zwei Jugendbilder zum ersten Male veröffentlicht worden, die Kersting von neuen Seiten zeigen. Herr v. Tschudi hat sich also mit Recht gewundert, dass von diesem Maler, der „vielleicht zu den grössten Überraschungen der Jahrhundertausstellung gehört“, nur sieben Bilder bekannt waren. In Meissen fand sich, ausser Kleinigkeiten, noch ein nachgelassenes Gemälde, die büssende Magdalena darstellend. Weitere Nachforschungen führten mich, auf dem Umweg über Russland, zu den Enkeln des Malers. Da giebt es nun noch eine Nachlese, wovon heute nur ein Titel vorweggenommen sei: „Gottesdienst in einer Verbrecherkirche“. — Über die kritische Periode nach dem Kriege geben Akten des Dresdener Hauptstaatsarchivs wichtige Aufschlüsse. Kersting lebte von 1814 bis 1818, in Sehnsucht nach der Heimat sich verzehrend, im Hause der Fürstin Sapiecka in Warschau und malte dort mancherlei. Hoffentlich bietet sich bald Gelegenheit, auch diese Arbeiten Kerstings kennen zu lernen — „und Ursache, sie wertzuschätzen“. Vielleicht bringen wir auch, falls nicht ein Berufenerer das thun will, demnächst, als Text zu einigen Bildern, den einen oder den anderen von den bei der Enkelin erhaltenen Briefen Kerstings an seine blutjunge Braut, vielleicht auch einen späteren aus den zwanziger Jahren, mit der hübschen Schilderung seines Goethebesuchs in Weimar.“

✻

DRESDEN

Wir hatten uns unlängst wieder einer sehr schönen Ausstellung englischer Graphik zu erfreuen, deren eine Abteilung zum erstenmal in Deutschland ein ausreichendes Bild von der Kunst Lucien Pissarros und seiner Eragny Press gab.

Die „Twelve Woodcuts“, die er noch in Ricketts' Vale Press 1891 erscheinen liess, haben seinen Ruf wohl begründet. Sie sind in Schwarz und in Farben gedruckt; jedes Blatt jedoch nur in einer Farbe. Das Titelblatt ist konventionell dekorativ. Der leiseste Versuch naturähnlicher Gestaltung wird geflissentlich vermieden, die Linie spielt mit den Formen der Dinge; daraus erklärt sich das scheinbar Unbeholfene der Zeichnung. Die Blätter „Ophelia“ und „Salome“ hingegen sind dekorativ im Sinne Cranes: die schmückende Einfassung, die Schrift und das Bild verbinden sich zu einer gefälligen Harmonie. Die Zeichnung wird dem Rhythmus des Ornaments angepasst; in den Verzierungen der Kleider, in der Lage der Locken, in dem Schnitt des Faltenwurfs, erblicken wir eine Anspielung auf die Motive der einschliessenden Zierleisten. Aber noch auf andere Weise versuchte sich Pissarro hier im Holzschnitt. Das „Sitzende Mädchen“ und die „Feldarbeiterstudien“ zeigen, ähnlich den Arbeiten der berühmtesten Illustratoren der „Sixties“, jene souveräne Rücksichtslosigkeit gegenüber dem Holzschneider, der sich mit den der Technik nicht vorarbeitenden Zeichnungen abmühen musste, so gut es eben ging. In diesen Blättern sucht auch Pissaro Vorlagen zu faksimilieren, die ohne Rücksicht auf Schneidemesser und Stichel geschaffen worden sind. Trotz dieser Selbstaufopferung dringt die Eigenart durch, und es kommt eine pikante Ungefügigkeit des Striches heraus.

Später schuf Pissarro auch mehrfarbige Holzschnitte. Er liebt äusserst zarte Verbindungen von matten und luftigen Tinten. Um die Farbwirkung ganz zart halten zu können, durchbricht er alle Flächen. Er gibt z. B. nie einen einfarbigen roten oder blauen Stoff, sondern nur rot- oder blau-gemusterte Gewänder, bei denen das Weiss zwischen den Mustern auf den ohnehin schwachen Farbton noch auflösend und verflüchtigend wirkt. Kein energischer Akkord bricht irgendwo durch. Vor Süsslichkeit und Schwäche aber schützt die Zeichnung, die sich von allem Gemeingefälligen, Sentimentalen fernhält. Sie ist reizvoll und nie langweilig, weil sie immer etwas unerwartetes — eine überraschende Form oder wenigstens die Andeutung eines ungewöhnlichen Gedankens — bietet.

In den Büchern der Eragny Press werden die alten Ideale der Renaissance-Kunst hochgehalten. Wie wollte man auch anders einem feinen Stilgefühl huldigen! Pissarro behält in manchem seiner Bücher sogar die Normen noch bei. Aber im ganzen genommen steht er den alten Vorbildern doch etwas freier gegenüber als Morris. Jener bequemte sich dazu, aus Altertumsbegeisterung die offenbaren Unzulänglichkeiten der ältesten Drucke nachzuahmen. Die mittelalterlichen Schreiber schrieben die Buchstaben enggedrängt und die Zeilen dicht aneinander, um Zeit und Raum zu sparen. Die älteste Buchdruckerkunst ahmt dieses zunächst gedankenlos nach, und erst als der Buchdruck sich seiner Möglichkeiten bewusst wurde, lockerte sich die Seite auf. Morris hätte eher die Tugend als die Not der alten Vorlagen nachahmen sollen. Pissarros Type besitzt eine wunderbare Leserlichkeit. Sie ist ziemlich gross im Verhältnis zum Satzspiegel, der Schnitt ist von einer pyramidalen Einfachheit. Die Strichstärke der Typen kehrt in den Initialen und Einfassungen wieder, so dass die Seite wie aus einem Guss vor unser Auge tritt. Im übrigen ist der reinen Verzierung sehr wenig Raum überlassen in den Werken der Eragny Press. Und auch mit dem Schmuck mittels bildmässiger Holzstöcke wird sehr zurückhaltend verfahren.

Meine zweite Auswahl von Radierungen lebender englischer Künstler hatte die Firma Ernst Arnold als einen besonderen Bestandteil dieser Ausstellung einverleibt. Ich hatte diesmal beabsichtigt, den deutschen Liebhabern die Werke von Meistern der jüngeren und jüngsten Generationen vorzuführen, die bislang ohne Ausnahme fast auf dem Festland noch nicht ausgestellt hatten und in der Mehrzahl ganz unbekannt waren. Es war natürlich nicht zu erwarten, dass sich Genies ersten Ranges darunter befänden, denn von denen hätte man auch ohne mein Zutun schon gehört: aber der hohe Qualitätsdurchschnitt der vorgeführten Sammlung musste wiederum angenehm berühren. Am meisten fiel auf, dass auch die mehr malerischen Flächentechniken, die in meiner ähnlichen Veranstaltung vor drei Jahren eigentlich nur in A. East und F. Brangwyn Vertreter fanden, neuerdings immer mehr Anhänger in England finden. H. W. S.

❄

HENRY THODE IN SEINEM VERHÄLTNIS ZUM NACKTEN

Uns Menschen so zu leben
Ist's ach, ja nicht gegeben,
Doch Hühner zum Ergetzen
Die reden um zu schwätzen.
„Federspiele“, eine Dichtung
von Henry Thode.

Friederike Kempner und Henry Thode sind meine Lieblingsdichter. Während Friederike sich nur in gebundener Rede zu äussern pflegte, erfreut ihr Partner von Zeit zu Zeit durch oratorische Kundgebungen, in einer Art von begeisterter Prosa. Als ich diesen Sommer nach längerer Abwesenheit nach Deutschland zurückkam fand ich in vielen Buchhandlungen eine Rede: „Kunst und Sittlichkeit“ benamset, gehalten zur Bekämpfung des Schmutzes in Wort und Bild am 4. März des Jahres 1906. Ich sah, las und erstaunte. Wie? der geschworene Feind des unkeuschen Nackten, giebt sich solche Blössen, dass ihm der Philosophenmantel zünftiger Gelehrsamkeit, notdürftig gehalten von der rostigen Agraffe der Moral, zerschlissen und zerfetzt von den breiten Schultern herabrutscht und er in beinahe idealer Nacktheit vor uns steht! Wie? er hat die fromme Milch seiner akademischen Gelehrsamkeit, die

sich bisher durch eine der Kuhwärme nahe verwandte Temperatur auszeichnete, so verwässert, durch den kalten Strahl volksbündnerischer Sittlichkeit, dass seine studentischen Säuglinge, von Hunger bleich, die geistigen Nahrungsmittelgesetze anrufen! Wie? noch ist das gipsgetränkte Lorbeerblatt, das er sich mit kühner Hand vom Gewandmotiv des Kruzifixes hoch über dem Hochaltar von S. Spirito in Florenz pflückte (während er mitleidig die armen Ruskin lesenden Engländerinnen, die seiner Weihen nicht teilhaftig waren, beseufzte) unverwelkt in aller Gedächtnis, und schon fügt er dies neue grasgrüne Heft seinem Kranze bei!

Aber lassen wir dem sinnreichen Autor selbst das Wort: „Existiert doch sozusagen“ (liest man auf Seite 29 nicht ohne Verblüffung) „das Nackte garnicht in der Realität unserer Zeit“; und weiter: „der nackte Mensch gehört der Wirklichkeit nicht an.“

Dieser gewaltige Satz scheint mir der orginellste aus der ganzen Rede und geeignet eine Revolution im Denken des 20. Jahrhunderts zu bewirken. Man erwäge: an die Stelle des nackten und höchst anstössigen Fleisches des gleichsam tierischen Leibes, des Objektes der Chirurgen, Masseure, Anthropo- und Biologen tritt der reale, vom Schneider erzeugte Mensch! Die künftigen Rembrandt werden statt unwirklicher Anatomien reale Zuschneiderakademien zu malen haben. Ein Professor, einerlei ob von der ehrsamen Zunft der Schneider oder vom Gewerbe der Kunstgeschichte, handhabt Schere und Elle. Die Wirklichkeit unserer Zeit hat längst den nackten Menschen ausgespien wie der Walfisch den Propheten Jonas. Die Dilettanten auf dem moralischen Felde, die sich mit Eifer und voll Ängstlichkeit bisher bemüht haben, Feigenblätter und anderes zu erfinden, was dem Menschen näher ist als das Hemd, stellen beschämt ihre Thätigkeit ein. Sie haben „sozusagen“ einen Schatten umarmt. Einer unserer Kulturführer macht den trefflichen Schluss: Wenn das Nackte nicht ist — — kann es auch nicht in Wort und Bild dargestellt werden. Kühn fährt er fort. Wozu das hemmende „wenn“? Hat nicht jener Cartesius meine Existenz geleugnet, indem er lehrte: Cogito ergo sum? ohnedies liebe ich das Nackte nicht, also retten wir Sitte und Moral durch den Satz: Ignudus sum, ergo non sum!

Lassen wir den Herrn Geheimrat noch ein wenig plaudern: „Das keusch empfundene Nackte“ sagt er Seite 27 wird niemals den Eindruck des Unsittlichen hervorbringen, es sei denn auf künstlerisch gänzlich Ungebildete und Unbegabte, auf welche als Ausnahme keine Rücksicht zu nehmen ist . . .“

Goldene Worte der Versöhnung und des Friedens! Was bekam die „Mehrheit“ sonst zu hören? Der Eine sagte: die Dummen werden nicht alle; Herdenvieh, blöde Menge! ein Anderer; der Dritte sagte: sie verstehen nichts von Kunst, die Vielzuvielen. Es kamen Leute die Lateinisch konnten und sprachen: Pulchrum est paucorum hominum, und ein bekannter Dichter formulierte grob: Mehrheit ist der Unsinn!

Wie anders Professor Thode! Ungebildet und unbegabt, sagt er, sind nur Wenige; die „Mehrheit der Gebildeten“, sagt er, versteht von Kunst genau so viel wie er selbst. Und er ist doch ordentlicher Professor für Kunstgeschichte. Man denke!

Mit rhetorischem Schwung und einem Anhauch echter Begeisterung sagt er denn auch S. 31:

„Ich weiss mich in meiner Auffassung der Kunst eins mit allen grossen Künstlern grosser schöpferischer Epochen, ich weiss mich eins mit den grossen Aesthetikern aller Zeiten, ich weiss mich aber auch eins mit der grossen Mehrheit aller Gebildeten in unserm Lande!“

Als Ausnahm' aber merke man sich Fridericum Nietzsche an S. 7.

Das ist nämlich die gerechte Strafe für seine gefährliche Lehre von der „Individualität“, und weil er überhaupt die Sittlichkeit untergraben hat. Und weil er anders auf die „Mehrheit der Gebildeten“ wirkt wie Henry Thode, und die Realität des Nackten anerkennt. Vergleiche immer S. 7. Henry Thode rechnet ihn daher mit Recht den gänzlich Unbegabten und Ungebildeten zu, auf welche weder er, noch der Volksbund zur Bekämpfung des Schmutzes in Wort und Bild Rücksicht zu nehmen haben.

Jetzt aber: Tremate, empi, tremate! Zittert ihr alle, die ihr Eure Wissenschaft aufgebaut habt auf jene veraltete Logik, die Geltung hatte seit den Zeiten des Aristoteles bis auf Sigwart und Wundt. Denn voll stolzer Zuversicht verkündet Geheimrat Thode auf S. 31: „Würden auch die Argumente die ich heute vorgebracht widerlegt, die Thatsache ist nicht zu widerlegen. Der Standpunkt, den wir eingenommen haben, ist unangreifbar“.

Also unangreifbar; nicht nur uneinnehmbar! Ihm kann keiner und in keinem Falle. Wem fällt da nicht der sterbende Talbot ein? Der warnte die Götter vor gewissen uneinnehmbaren Bollwerken (wenn er sie auch nicht für unangreifbar hielt); aber der kannte die Sache nur von aussen. Hier erfahren wir einmal von sachkundiger Seite, wie es im Innern einer solchen Feste ausschaut. Denn würden auch die Argumente widerlegt, gegen die Thatsache kommt kein „Sophismus“ auf!

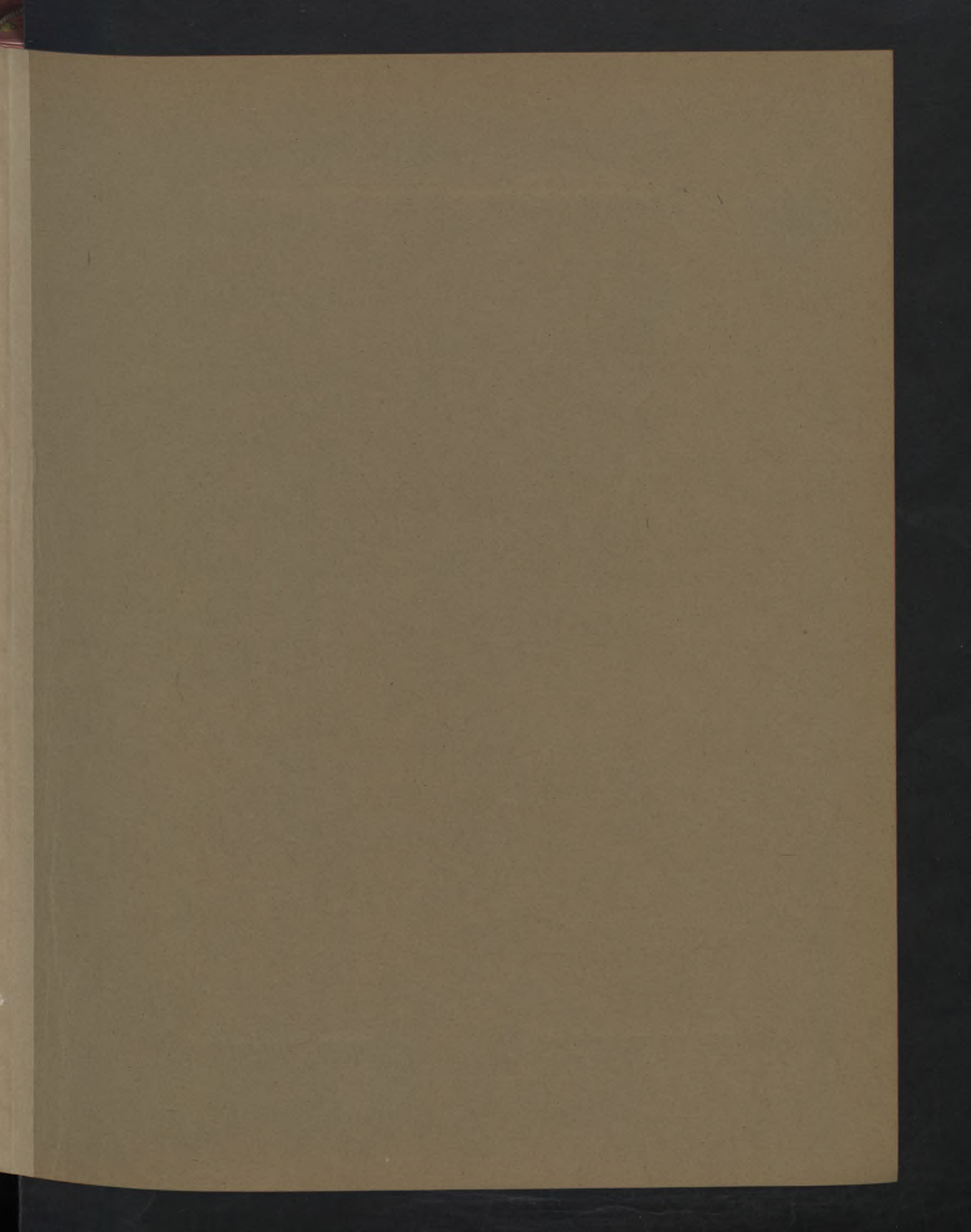
Doch lassen wir Herrn Geheimrat Thode das letzte Wort: S. 6. 7.

„Lauttönende Phrasen sind es, die jetzt auf gar manchem geistigen Gebiet, vornehmlich aber dem der Kunst, anmassliche Herrschaft beanspruchen. Sie erklingen von Ohr zu Ohr (ich vermute dass er den König Midas meint) und von Mund zu Mund und bemächtigen sich der besinnungslosen, verwirrten Geister. Phrasen die das gerade Gegenteil von Allem lehren, was uns durch unsere grossen Kulturschöpfer und -führer verkündet worden ist.“

Henry, mir graut's vor Dir!

Ernst Hohenemser.

FÜNFTER JAHRGANG, DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 24. NOVEMBER. AUSGABE AM SECHSTEN DEZEMBER NEUNZEHNHUNDERTSECHS
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.





Ludwig v. Hofmann, Ruth St. Denis



EIN KAVALIERMALER

VON

KONRAD MÜLLER-KABOTH



Dass Ferdinand von Rayski, ein Maler von hohen Graden, während eines Lebens von dreiundsiebzig Jahren gänzlich verschollen blieb, von keinem Kunstgenossen, von keinem Historiker genannt: dieses Faktum eines selbst in Deutschland seltenen Outsidertums wird dem sentimentalen Räsonnement der jetzt mobil werdenden Rayski-Historiographen für längere Zeit Grund sein, den Blick der Laien für den Glanz dieser Erscheinung zu trüben. Man wird über der larmoyanten und abstrakten Erwägung, die ziellos an den Grenzen des Problems vagiert, die natürliche und interessante Frage vergessen, auf Grund welcher Konstitution, welcher Gefühlsvorurteile ein Mann von künstlerischem Temperament dahin kommen konnte, sich der Thaten eines ruhmwürdigen Talentes mit Gelassenheit zu entledigen, ihnen nicht anders nachzusehen als einem eben gegangenen Schritt und die Spuren dieser Lebensentfaltung verlöschen zu lassen wie jede andere, der er sich hingab und die er vergass, wenn Stunde und Laune zu Ende waren: wie Reiten, Jagen und Lieben. Man wird nicht erkennen, in wie hohem Grade der von Goethe fixierte Typ des künstlerischen Dilettanten durch Rayski glorifiziert wird, und dem Raffinement des modernen Psychologen wird es schwer sein, sich vorzustellen, dass ein Künstlertum von Ernst und Kraft, von tieferer Ursprünglichkeit als Krügers Handwerkergesinnung, so ohne Qual, jeder inneren Dramatik bar sich ausgeben konnte, dass der Aufwand der Kräfte nicht eine Blutwelle von der harmlosen und naiven Lebensfreude des Menschen absorbierte und keinerlei Stolz, keinerlei Aureolebedürfnis als Ausgleich zwischen Spannung und Entladung brauchte. Indessen ist damit als mit einer Thatsache zu rechnen, und die Betrachtung der Rayskischen Produktion hat diesen Indifferentismus einer allzu



FERD. VON RAYSKI, SELBSTBILDNIS

gesunden Ausgeglichenheit als Kernpunkt zu fassen, von dem aus Charakter und Wert dieser Kunst sich gleichmässig verkünden.

Aus den Stammsitzen adliger Standesherren Sachsens und der Lausitz gelangten Rasykis Bilder in die Nationalgalerie, aus Orten strengster Exklusivität, aus Ahnensälen und privaten Jagdzimmern, wo das Künstlerische an ihnen kaum, desto mehr aber die Beziehung zu kostbaren Familientraditionen in Frage kam. Es sind zumeist Porträts und Jagdstücke, deren familiärer Erinnerungswert ebenso an die Sujets wie an die Person des Malers geknüpft ist. Denn Rayski stand inmitten dieser Aristokratie als ein Ebenbürtiger, teilte ihr Leben und ihre Schicksale und war sich seines Kavalierprivilegs wahrscheinlich tiefer und leidenschaftlicher bewusst als seines Künstlertums. Er war Offizier und trug mit einer fast bramarbasierenden Keckheit seine goldgestickte Uniform; zudem war er von slavischer Rasse, und der Erfolg im Leben galt ihm vermutlich höher als ein künstlerischer Sieg. Sein Selbstporträt, eine fabelhaft flotte, mit dem Pinsel gleichsam hingekritzelte Skizze, in der nur die Materie des Gesichtes durch eine puppenhaft tote Glätte verstimmt, zeigt die typischen Züge eines draufgängerischen Schlachtschitzen, dem das Abenteuer die Gelegenheit der willkommsten Pose bedeutet: funkelnde Schwadroneuraugen mit einer kaum zu verkennenden Echtheit im Feuer, dichter Schnauz- und Backenbart und ein Teint, der gleichsam ein Paradigma ist für das, was man Milch und Blut an der Gesichtsfarbe nennt. Das Haar, in kokettem Wirrsal, deckt Scheitel und Stirn wie eine keck und schief gestülpte Mütze und der betroddelte Dolman, von einer nur angedeuteten Pracht, hängt um die unbekümmerte Figur wie der Glanz von Fanfaren über attackierenden Regimentern: man glaubt kaum, dass dieser Mann sich vom Caressieren und Säbelschwingen beim Farbtopf und beim Bemalen von Leinwänden erholte.

Und doch that er dies, und er fing sogar jung und gleich meisterhaft an. Knapp vierundzwanzig Jahre alt, wagt er sich unverzüglich an ein Porträt in ganzer lebensgrosser Figur von einer durch das Objekt bedingten, ein wenig riskanten Farbenkombination (weiss, rostrot und helles Indigo); und er löst seine Aufgabe mit einer nicht nur für seine Jahre, sondern für seine Zeit stupenden Sicherheit. Er hat ein völlig flüssiges Mittel, eine reine Farbe und eine naive Art, seine Gegenstände unbefangen zu sehen und ungezwungen hinzusetzen, die für Deutschland in dieser Zeit, 1831 — Graff ist 18 Jahre tot — in der That unerhört sind. Philipp Otto Runges Porträt seiner Eltern, aus dem Jahre 1806, von einer freilich noch imposanteren Kraft der Gesinnung, aber im Mangel konventioneller Mittel ihm nahe, verliert viel bei einem Vergleich mit Rayski durch die fühlbare Unbeholfenheit der Struktur und der harten blechernen Farbe; Graff wirkt bei der gleichen Parallele vielfach korrekter und peinlicher, Füger macht seine Weichlichkeit deutlicher und Lampi enthüllt seine bemalten Fadessen ganz schonungslos. Nur einer erhält dabei den Glanz seines kapriziösen, geistreichen und doch gross ventilierten Talentes ungeschwächt: Johann K. Wilck aus Mecklenburg, ein gleichfalls verschollener, von Lichtwark wieder entdeckter Maler dessen Ingenium wir das Porträt eines in blauseidene Hoftracht gekleideten Stutzers danken, das schönste, amüsanteste und typischeste Rokokoporträt, das in Deutschland überhaupt gemacht wurde. Die geschmeidige flirrende Eleganz dieses Porträts drückt Rayskis Jugendwerk sogar merklich herunter; sein General von Berge erscheint neben diesem Baron



FERD. VON RAYSKI — DOMHERR VON SCHRÖTER



FERD. VON RAYSKI — DER JUNGE GRAF EINSIEDEL

von Rohrscheidt plump, die Mache ungelenk, mannigfache Unklarheiten der Modellierung treten deutlicher hervor, vor allem in der Behandlung der unteren Extremitäten, die summarisch heruntergestrichen sind und kaum die Knochen ahnen lassen. Auch ist die resonierende Gewalt des Wilckschen Porträts ungleich umfassender und fesselt durch das Caprizzio grauer und schwarzer Töne mit vordringendem hellen Seidenblau und prickelnden weissen Spritzern als das Inkarnat einer unendlich anmutigen Zeit, während Rayskis Bildnis in der Begrenztheit des Individuellen stecken bleibt. Aber zwölf Jahre später malt Rayski seinen Domherrn von Schröter; und dieses schlechthin einzige Porträt des ganzen Jahrhunderts enthüllt mit einem Schlage den ganzen tiefen Glanz seines Talentes, das über die kokette Zierlichkeit Wilcks durch das Grosszügige seiner Gestaltung hinausgeht wie die Zeit selbst, deren diskretere Würde auf das Dix-huitième als auf das ein wenig belanglose Jahrhundert spielerischer Launen hinabsah. Der Domherr ist der Typ des Elegants einer ernsteren Zeit; die sanft gestimmte Farbigkeit verlor sich im Kontrast von Weiss und glänzendem Schwarz, um so intensiver leuchtet der weiche Schmelz des Fleisches und das tiefe Goldgelb des natürlichen Haares. Aus dem luftigen Dunkel des Hintergrundes glühen gedämpft venetianische Farben edelsten Alters, ein tizianisches Purpur mit goldbraunen, im Schatten verebbenden Schimmer; nur vorn, in der Bekleidung des Sessels, an den sich der Domherr lehnt, flattert, springt fremdartig, sprühend kalt, mit einer Kraft, wie sie in keinem achtzehnten Jahrhundert erhört war, ein verlaufenes Violett von stengsten Valeurs auf, dessen überraschender Sturz das Auge zu dem ruhigen Fluss des glänzenden Schwarz zurücktreibt, um es, kaum gesänftigt, wieder zurückzulenken und die kühlende, sättigende Frische dieser kultivierten und gleichzeitig revolutionären Farbenskala begreifen zu lehren.

Man kann Rayskis Domherrn getrost das stärkste deutsche Porträt des ganzen Jahrhunderts nennen, ohne viel ernsthaften Widerspruch befürchten zu müssen. Der reicheren und tieferen Materie Leiblscher Bildnisse begegnet es durch den geschmeidigeren Elan seines Wurfes und die raffiniertere Eleganz der Geste, und Feuerbachs lebensgrosse Figurenbilder, die das Repräsentative Rayskis durch die einfachere Wucht grosser und schwer fliessender Linien übertreffen, haben nicht das Überzeugende stofflicher Illusionen, die hinsichtlich des Haares und des Fleisches von Rayski schlagend gegeben werden. Winterhalter, der Routinier von grossem Talent, der sich zu Zeiten von einem ausgezeichneteren Modell anregen liess und dem dann Würfe von ähnlich hinreissendem Temperament gelangen, wie das Porträt der Fürstin Vorontzoff in der Jahrhundertausstellung, verfügte nie über diese mutige Ursprünglichkeit, der, zum Ausgleich gegen das warme Timbre in Gold gedunkelter Farben, dieses sprühende frische Violett notwendig erschien. Es wird in der Heimat Reynolds, dem Sitz alter Porträtkultur, Bildnisse geben, die möglicherweise Rayski angeregt haben, denn der Historiker kann sich eine durch keine Zwischenglieder motivierte und vorbereitete Vollendung dieser Höhe nicht ohne weiteres vorstellen. Ich selbst muss beim Domherrn immer an das Porträt denken, das Monet einige zwanzig Jahre später, 1869 wenn ich nicht irre, von seiner Frau gemacht hat, in ganzer Figur, fabelhaft deliziös in der Kopfhaltung und in der Geste der lose behandschuhten Hand, die den herabfallenden Pelzkragen auf die rechte Schulter zieht. Ich denke daran, weil der Franzose, der farbig hier noch ein wenig stumpf ist, in der graziösen Kultur seiner Linien thatsächlich ein Seitenstück zu Rayski darstellt, und freue mich gleichzeitig, dass Rayski durch die Konstellation mit diesem verehrten Namen für das Laiengefühl in die Nähe einer widerspruchsfreien Modernität gerät. Ja, das Knabenporträt des Grafen Einsiedel, das Rayski 1855, zwölf Jahre nach dem Domherrn, schuf, erlaubt sogar an Manet zu denken, an den Manet, der die graue Dame auf dem Treibhausbilde der Nationalgalerie malte. Manets Pinselschlag ist fraglos geistvoller und verfolgt sein Ziel mit einer Ökonomie, die sich aus einer noch subtileren Organisation des Sehens und einer geübteren Hand ergiebt, aber der junge Einsiedel Rayskis äussert ein Leben, das sich an Manets Organismen nicht immer fühlen lässt; denn hier treibt ein schönes Material kein virtuoses Genies zu einer brillant accentuierten Rhetorik, sondern es wandelt sich in der Hand eines naiven Schöpfers in organische Gebilde: in die feine härene Rauheit des Anzugs, in das weiche Linnen des Kragens, in die zarte rosige Consistenz des Fleisches und in die lockere Fülle des blonden geschmeidigen Haares. Hemmnisloser, dünkt mich bei näherem Zusehen, gleitet aus diesem Blondhaar der Blick in das Reich eines noch Grösseren; blonde Prinzessinnenköpfe tauchen auf mit bezopften Tournüren, ein anderes Blond, heller, weicher und seidiger, mit sanft verflüchtigten



FERD. VON RAYSKI, KAMMERHERR VON SCHRÖTER

Schimmern, und wie sich die Illusion erhält, greift das Auge schärfer: Pinselstriche, elastisch geführt, lösen vergröbernd das zarte Gewebe, Reflexe, ordnend gesät, springen auf: Velasquez' feinste Kunst stellt sich prüfend an die Seite des frischen Nachfahren und — dieser behauptet sich nicht übel.

*

Rayskis malerisches Talent gehorchte einem Interesse, das an den Eindrücken der Realität mehr menschlich als artistisch beteiligt war. Er war Naturalist insofern, als ihm die einfache Gestaltung des organisch Lebendigen die unmittelbar gestellte Aufgabe schien, und er besass genügend Takt und Geschmack, um die Frage bildmässigen Arrangements ganz nebenbei aufs angenehmste zu lösen. Aber er war zu keusch und zu kindlich, zu warm und zu wenig Egoist, um vor der Natur jene gepanzerte Selbstherrlichkeit zu behaupten, der die Realität nur beachtenswert scheint um der Fülle interessanter Sujets willen, die in ihr stecken. Nur im Falle des Domherren, in der raffinierten Kombination von Schwarz und Violett, lässt sich ein Überwiegen des Artisteninstinktes nachweisen, in allen übrigen Fällen gewinnt der Stil seiner Gestaltung die Kraft aus seiner Naivität. Dass er Porträts malte, ist wohl in erster Linie seinen Freunden zu danken, denen er auf diese Art die unschätzbarsten Geschenke machte, und dass er sich bei den Porträtsitzungen von Gefühlen heiterster Familiarität leiten liess, lässt sich mit schöner Intimität an dem Bildnis Oswalds von Schönberg zeigen, dem er ein ganzes Stilleben von Jagdutensilien umhängt, um eine



FERD. VON RAYSKI, WILDSCHWEINE

unter den Freunden vielleicht viel beneckte Nuance seiner Jägerpassion zu betonen. Dieses Porträt, aus den fünfziger Jahren stammend, ist im übrigen gleichgültig; das gleichzeitig entstandene Bildnis der Frau von Schönberg interessiert durch einige feine Details im Fleischton einer Hand und des Brustansatzes, in den Reflexen des schwarzseidenen Kleides, die zu einem sanften Altgold im Hintergrunde kontrastieren, in der zarten Fältelung des Battisttaschentuches, das mit entzückender Leichtigkeit gegen das Schwarz des Rockes steht. Das Brustbild des Forstmeisters von Schönberg, gleichfalls aus dieser Zeit, fesselt durch die Sparsamkeit und das Flüssige des Mittels, mit dem das Fleisch und vor allem die Schatten in der Kleidung behandelt sind. Die Charakteristik, auf den beiden andern Bildnissen nicht ungewöhnlich, ist hier fein und intim. Dieser Forstmeister, fühlt man, der den Kopf ein wenig linkisch schief auf den Schultern trägt und einen so scheuen in sich gekehrten Blick hat, war sicher in der Abgeschiedenheit seiner Forstklause ein wenig vereinsamt, ein kleiner, unbeholfener und vielleicht etwas verwahrloster Sonderling; er lachte mit verzogenem Munde, unfrei und verlegen und machte sicher unter den Menschen seiner Umgebung eine oft komische Figur; aber er behauptete still in seinem Innern eine sehr bestimmte und selbständige Weltansicht, die sich nach aussen hin nur manchmal durch ihren leisen und unaufdringlichen Spott verriet. Es giebt nicht viel Bildnisse, in denen die Pose der letzten Fixierung die Lebendigkeit weniger getötet hätte, und es spricht für Rayskis ausserordentliches Talent, dass der psychologische Spürsinn so leicht und ohne Hemmung in die Hand floss, dass auf diesem Wege nicht die leiseste Vibration der endgültigen Anschauung verloren ging.

Eine Bedingung hierfür war eben, dass Rayskis künstlerischer Gestaltungsdrang aus menschlicher Anteilnahme hervorwuchs und dass er seine ganze Persönlichkeit mit ihrer Kraft und ihrer Wärme in den Dienst der nachschaffenden Hand stellte. Er hatte Auge und Empfindung für die kleinen und bedeutungsvollen Finessen der Natur, die aus tausend und abertausend Intimitäten die Monumentalität des Kosmos schafft und er freute sich an ihrer Beobachtung, weil er ihr verschwiegenes Leben nachzuleben verstand. Denn er war selbst der Natur nicht entwöhnt, war Jäger; Jäger von jenem alten frohen Schlage, der mit der Kreatur fühlte und

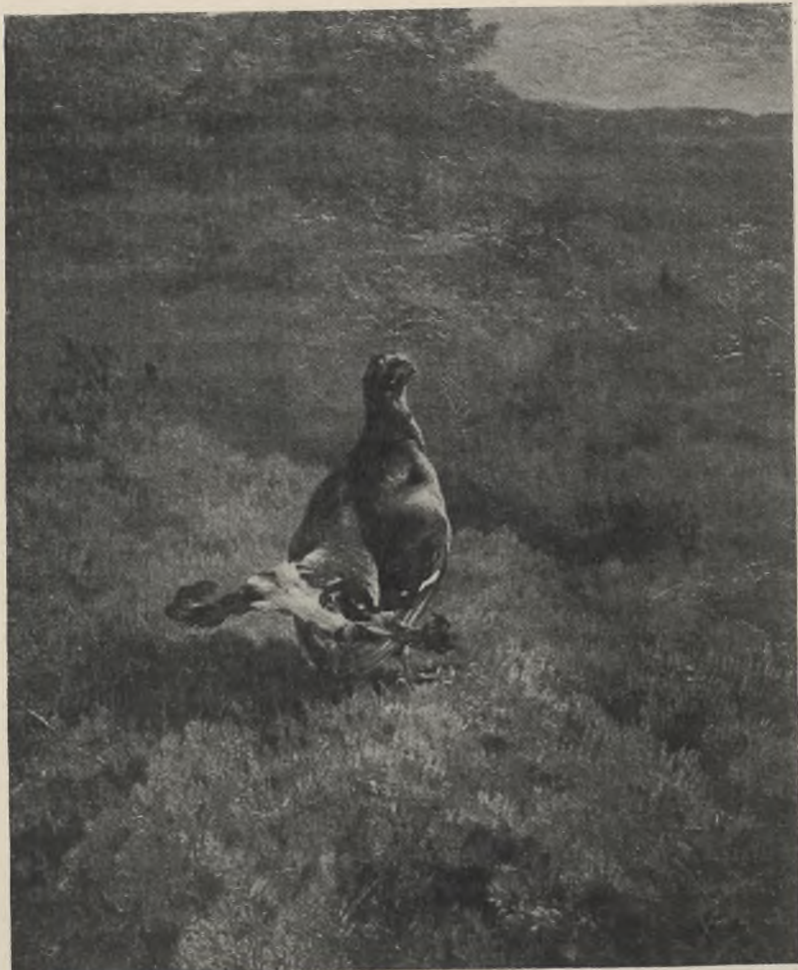


FERD. VON RAYSKI, REBHÜHNER

fähig war, über der Freude am Belauschen ihrer intimen Lebensregung die Büchse und das Mordgelüst zu vergessen. Er hat in einer Reihe von Bildern seine Weidmannsbeobachtungen festgehalten und zu einer Zeit, wo die Tiermalerei über die Psychologie verdauender Rinder noch nicht hinausgedrungen war, die interessierende Kraft seiner Darstellung nur aus der spürsinnigen und eindringlichen Kenntnis der Eigenart des Tierlebens, nicht aus seiner anekdotischen Verniedlichung geholt. Seine Tiermotive sind völlig beziehungslos zum Menschen, die Singularität der Situation, die das Auge und den ganzen Körper des Tieres zu einem einzigen markanten Ausdruck seiner Seele anspannt, reizte ihn. Rebhühner, die, unter ein Gebüsch geduckt, in Unruhe das Anziehen eines Gewitters erwarten; wilde Kaninchen in ihrem trockenen und behaglichen Bau; balzende Birkhähne, frierende Hasen; ein Krammetsvogel, der sich in einer Schlinge gefangen: das hat er gemalt. Jedes Detail der Szene, das er zur vollkommenen Anschaulichkeit für notwendig hielt, ist mit naturalistischer Treue und mit einer Freude, die man ihm heute noch nachfühlen kann, gegeben: die langhaarige seidige Weichheit eines Kaninchenfells, die kurze, feste, gedrungene Rehhaut, der metallisch matte Glanz des Birkhahngefieders, aus dessen Fittichen wie ein farbiger Rauch rote und grüne Töne aufschimmern. Dennoch zielt die koloristische Haltung der Bilder nie auf eine brutale Verdeutlichung der Szene, sondern variiert den Hauptton in einer Skala harmonisch gestimmter Nebentöne, und der Ausschnitt, so geschickt er die Situation in den Vordergrund rückt, lässt nie den Zusammenhang von Fernbild und Nahebild vermissen und steigert, da jedes Detail auch in realer Grösse gegeben ist, die Wirklichkeitsillusion bis zum Grade der Täuschung. Das malerische Können ist scheinbar kaum höher zu

treiben. Aber indem sich nun das Gefühl des Betrachters der Art dieser Wirkung bewusst wird, melden sich leise, kühlende Bedenken. Man entdeckt, indem man dies oder jenes Detail sondiert und dann immer wieder den Gesamteffekt spielen lässt, dass das spezifisch Weidmännische des Impulses, der diese Bilder schuf, zu dominierend auftritt, um dem künstlerischen Eindruck nicht zu schaden. Man fühlt, wie sehr sich das Interesse Rayskis auf die faktische Mitteilung gewisser Beobachtungen zuspitzte. Hier bricht der Dilettantismus Rayskis durch. Nicht der Dilettantismus seines Talentes (mit seinem Talent konnte ein Künstler echten Geblüts zu Weltruhm kommen), wohl aber der Dilettantismus seiner künstlerischen Gesinnung. Er stand seinen Sujets nicht immer mit der reinen Malerfreude gegenüber, die über den grenzenlosen Wirkungsmöglichkeiten der Palette die Banalität des realistischen Vorwurfes vergisst, sondern er kam bei allem Geschmack oft über die Auffassung des Naturalisten nicht hinaus, dem es darauf ankommt, dass er sich bis zu einem gewissen Grade deutlich ausdrückt, nicht aber, dass sein Ausdruck auch einen Genusswert umschliesst. Rasykis Sinn für Valeurs, der in der Malerei des violetten Sessels auf dem Domherrnbildnis so verheissungsvoll sich verkündet, ist dank der sportsmännischen Ausübung des Berufes verkümmert. Das Blattwerk auf dem Rebhühnerbild wirkt gerade durch diesen Mangel an Valeurs gummiartig träg und zäh und entbehrt der Lebendigkeit, wie überhaupt die Illusion seiner Jagdstücke mehr eine Überraschung denn ein wahrhaftiges Erlebnis des Auges ist. Das gilt zum Teil auch von seinen Landschaften. Sie fesseln, wie alles was Rayski machte, durch das Unkonventionelle des Motivs und der Anlage: der Amateur, von keiner Schultradition bedrängt, malte was er sah. Er verfolgt ganz selbständig, aus der unbefangenen Anschauung der Natur heraus, pleinäristische Tendenzen, findet aber nicht das geeignete Mittel, seine Probleme befriedigend zu lösen. Immerhin ist die Art, eine Landschaft ganz aus der Nähe zu sehen, für diese Zeit neu genug, um Rayski die Priorität einer moderneren Anschauungsweise zu sichern; und die malerische Delikatesse, die einen Baum in allen Details sorgsam durchmodelliert, ohne ihn aus dem Zusammenhang mit der Baummasse des Waldinnern zu lösen, die intuitive Kraft, die durch die Farbe und das Arrangement der Detailgruppen dem Betrachter die wohlthätige Möglichkeit erzeugt sich selbst in die Landschaft hineinzudenken und von innen aus ihre Struktur und ihre Frische zu empfinden, sind ein erneuter Anlass zur Bewunderung für die ganz instinktmässige Ausdruckskraft seines Talentes. Mag auf der einen Landschaft (Schloss Reinsberg in Abendbeleuchtung) der Zusammenhang zwischen Fern- und Nahebild nicht glücklich, die malerische Perspektive bis zur Unklarheit missraten sein: einem Rayski halten wir jeden akademischen Mangel zugute. Ja, wir gestatten uns das Paradoxon, die akademischen Mängel aus einer übertriebenen Tendenz zur artistischen Wirkung zu erklären, der Rayski in guten Stunden mit dem ganzen stürmenden Elan seines Temperamentes zustrebte, und wir vermögen dieser zunächst vielleicht anfechtbaren Behauptung eine solide Grundlage zu geben durch Heranziehung eines ganz analogen Falles, der nur den Vorzug hat, die künstlerische Tendenz mit grosser Wucht einem unter die Augen zu rücken. Ich meine sein neben dem Domherrn grösstes Werk „Die Wildschweine“. Die Betrachtung dieses Bildes ist für das geschulte Auge ein einziger Akt wachsender Erregung. Ein wahnwitzig fegender Pinsel schmiedet zwei riesige Körpersilhouetten zusammen, die in dem Aufruhr ihrer gewaltigen Striche das elementare Toben der Tiere selbst zu symbolisieren scheinen; die Rundung der Körper ist mit Absicht nur leicht skizziert, um das Ornamentale der wuchtigen Linien nicht zu gefährden. Die Richtungsachse des Bildes geht diagonal hinein und sucht Tiefe, und die Art, wie am oberen Rande ein Stückchen Weg gezeigt wird, der das Bild ergänzt und ihm einen ins Unbegrenzte verlaufenden Abschluss giebt, erinnert an die Lebendigkeit der Ausschnitte, die wir dem modernen Japanismus verdanken. Dass dieses Stückchen Weg, akademisch betrachtet, in gar keinem Verhältnis zum Riesenformat der Tierkörper steht, ist nur raffinierte Künstlerlist, die den unmittelbaren Eindruck ungeschwächt erhalten will. Der hinterhaltige Gedanke, der sich in ähnlichen Fällen oft nicht mit Unrecht einstellt, dass aus einer Not eine Tugend gemacht wird, schweigt hier vollkommen; das Arrangement deutet auf einen Instinkt hin, dem das Geheimnis grosser Wirkung eingeboren zu sein scheint — ein Instinkt, der, zu wertvoll ist und zu Köstliches schafft, als dass eine Verdächtigung nicht höchst überflüssig wäre.

✲



FERD. RAYSKI, BALZENDER BIRKHAHN

Das Resumee der Rayskischen Produktion findet uns demnach liberal gestimmt, wenn nach dem Mass der rein persönlichen Leistung Vorzug und Schwäche gegeneinander abgewogen werden. Wir entschuldigen alles und müssen es, weil einfach nichts bleibt, was nicht im Oeuvre an anderer Statt eine fast überschwängliche Entschädigung fände. Und doch: im Sinne einer kulturellen Ökonomie bleibt eines unentschuldbar: der Indifferentismus Rayskis gegen sein Talent. Er war der Mann, sich an grossen Traditionen zu bereichern nnd nicht bloss zufallsweise herrliche Fragmente eines genialen Enthusiasmus herauszuschleudern, sondern mit weiser Meisterschaft ein kostbares Erbe aufzuhäufen, von dem Generationen hätten zehren können. Wäre er Berufsmaler gewesen, er wäre die beherrschendste Gestalt der deutschen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts geworden, Cornelius, Kaulbach und Makart wären an der Gediegenheit seines Ruhmes zerschellt. Die heterogensten Interessen wären durch sein Wirken gefördert worden, wenn sie nur in einem Betracht mit reinen Mitteln der Kunst dienten; denn das grosse Talent ist kraft seines Reichtums auch gut. Leibl und Feuerbach brauchten nicht zu vereinsamen, die Moderne könnte ihren Weg gehen, ohne der Französelei beschuldigt zu werden, der ganze faule Krimskrams romantischer Schwächlichkeiten wäre zur rechten Zeit abgeschüttelt; denn das Geschick hatte ihn zur rechten Zeit geboren, und von Anfang an wäre eine Kultur der Gesundheit wirkend gewesen, eine Kultur der anständigen Diskretion, eines freien und frohmütigen Menschentums.

Aber ihm gefiel es, mit seinem Talent zu spielen; mangelnder Ernst, mangelnde Bewusstheit der moralischen Garantien, die er seinem Talent gegenüber eingegangen, versagten ihm die Disziplin. Und so stehen wir wieder einmal vor dem Schicksal aller deutschen Geschichtsschreibung: dass wir vor glänzenden Hoffnungen eine unerfüllte Zukunft beklagen. Das Schicksal ist zu typisch, als dass wir ohne Scham auch nur ein Wort verlieren könnten, und wir müssen immerhin dankbar erkennen, dass einen Dilettantismus von so hohen Vorzügen uns kein Land nachzumachen versteht. Aber in deutschen Ästhetiken taucht mit hartnäckiger Periodizität der Gedanke auf, dass ein eigenbrödlerisches Drauflosschustern ohne Sinn und Zweck als den des allerprivatesten Vergnügens das Zeichen des Genies und vornehmlich des germanischen Genies sei. Man kann gegen die Diskretion eines solchen Genievergnügens nichts haben, wenn seine Resultate, nutzbar gemacht, Verwirrung stiften. Wenn aber, wie bei Rayski, Art und Grösse des Talentes derart den geheimen Bedürfnissen der Zeit entsprechen, dass von seinem Eingreifen Sein oder Nichtsein einer eben beginnenden Kunstprofanation abhängt, und wenn die Mission dennoch versäumt wird, dann hätte sich die deutsche Kunst für ihre Genies bedanken sollen. Mit ein paar kleinen, aber stramm disziplinierten Talenten wäre sie heute weiter.

ERINNERUNGEN

AN DIE IMPRESSIONISTEN

VON

GEORGE MOORE

SCHLUSS



In den Tagen des „Neuen Athen" machten Degas' witzige Aussprüche die Runde. So sagte er einmal zu Whistler: „Wenn Sie kein Genie wären, Whistler, wären Sie der lächerlichste Mensch in Paris." Leonardo machte Wege, Degas Witze. Ich erinnere mich seiner Antwort, als ich ihm eines Tages im Vertrauen mitteilte, dass ich mir nichts aus Daumier mache. „Würden Sie Raphael einen Daumier zeigen, er würde ihn bewundern, er würde den Hut abziehn; aber wenn Sie ihm einen Cabanel zeigten, würde er seufzend sagen: ‚Daran bin ich schuld'." Man kann unmöglich witziger und verständnisvoller sein. Aber ich frage noch einmal: was will solcher Verstand besagen, wenn man ihn mit dem prachtvoll gemalten weissen Arm Mademoiselle Gonzales' vergleicht oder mit dem Kleid, so durchsichtig, so schön, schöner als Seide und Elfenbein, wo jeder Akzent an der richtigen Stelle sitzt?

Manet sagte einmal zu mir: „Ich habe zu schreiben versucht, aber ich konnte es nicht." Ich dachte, darin läge eine Entschuldigung, aber es war nur Stolz, der aus seinen Worten sprach. ‚Wer so malt wie ich, dem kann es nicht im Traum einfallen, etwas andres zu tun', das war sein Hintergedanke. Und wenn Manet hundert Jahre alt geworden wäre, er hätte bis zuletzt gemalt. Aber Degas, der bloss ein Verstandesmensch war, ward der Malerei überdrüssig; er beschäftigte sich zur Zerstreuung mit Modellieren und verlegte sich aufs Bildersammeln. Seine Sammlung ist die interessanteste in Paris, denn sie repräsentiert den Geschmack eines einzigen Mannes. Seine Hauptschwärmerei waren Delacroix, Ingres und Manet, vornehmlich Ingres. Es gab eine Zeit, da kannte er jeden, der einen Ingres besass. Die Concierges, erzählt man sich, hätten ihn über den Gesundheitszustand der Besitzer gewisser Bilder auf dem Laufenden erhalten; wenn dann Degas von einer Blinddarmentzündung, die möglicherweise tödlich verlaufen konnte, oder einem heftigen Influenza-Anfall hörte, schlug er sofort mit den Flügeln und machte sich auf den Weg wie ein Geier. Eines Tages begegnete ich ihm in der Rue de Maubeuge. „Ich hab's", sagte er und war überrascht, als ich ihn fragte: was? Grosse Egoisten nehmen immer stillschweigend an, dass alle Menschen an das denken, was sie beschäftigt. „Nun, den Jupiter, selbstverständlich den Jupiter." Und er nahm mich mit, ich musste das Bild sehn; kein sehr guter Ingres — gut, ja doch, aber ein bisschen langweilig — ein Jupiter mit buschigen Brauen und einem Donnerkeil in der Hand. Daneben hing eine Birne. Ich kannte die Birne, eine getüpfelte Birne, auf sechs Zoll Leinwand gemalt. Sie hing früher in Manets Atelier, sechs Zoll Leinwand an die Wand genagelt.

„Im Grunde gefällt mir die Birne besser als der Jupiter", sagte ich zu Degas.

Und Degas erwiderte: „Ich habe sie dahin gehängt, weil eine Birne, die so gemalt ist, jeden Gott umschmeisst."

Sargent, der auf all seinen Bildern ein künstliches Leben der Oberfläche giebt, Sargent mit seinen eleganten Toiletten und seinen lebhaften Salonschönen bezeichnete Degas als den ‚chef de rayon de la peinture'. Der Abteilungschef, das ist der junge Mann hinterm Ladentisch, der also spricht: „Gnädige Frau, mauve steht Ihrem Fräulein Tochter ausgezeichnet. Das gnädige Fräulein hat mindestens zehn Meter nötig. Wenn gnädiges Fräulein sich heraufbemühn wollen, werde ich gnädigem Fräulein Mass nehmen."

„Jeder" — sagte Degas einmal zu mir — „kann mit fünfundzwanzig Jahren Talent haben; worauf es ankommt, ist mit fünfzig Talent zu haben."

Wir alle bewunderten die Kartoffelernte von Bastien Lepage, bis Degas sagte: „Ein Bouguereau der neuen Richtung." Da begriff jeder, dass Bastien Lepages Begabung nicht originell sei, sondern aus zweiter Hand stamme.

Als Roll, ebenfalls ein Maler dieser Zeit, sein ungeheures Bild „Arbeit" ausstellte, auf dem fünfzig Figuren zu sehen sind, sagte Degas: „Man stellt eine Menge nicht mit fünfzig Figuren dar, man stellt eine Menge mit fünf Figuren dar."

Doch was bedeutet all dieser Intellekt neben dem drallen weissen Arm, auf dessen Form kein Schatten fällt?

Monet und Sisley, beide Landschaftsmaler, verkehrten nur mit langen Zwischenräumen im Neuen Athen. Sie pflegten plötzlich von ihrem Landaufenthalt zurückzukommen und brachten dann zwanzig oder dreissig Bilder mit, alle untadelig vollendet, alles Meisterwerke. Die Technik ist bei beiden die gleiche; dem Stil nach sind ihre Bilder kaum zu unterscheiden, es wäre jedoch schwer, sie zu verwechseln. Monet ist äusserlicher, bei Sisley ist etwas mehr Träumerei zu finden, seine Malerei ist ein wenig menschlicher. Und wenn Sisley auch die hohe Stufe der Vollkommenheit nicht so bewahrt hat wie Monet: in Sisleys Bildern ist eine Zartheit, nach der wir uns bei irgend einem andern Maler vergeblich umschauen.

Ich erinnere mich zweier Winterlandschaften von Sisley, beide gleichmässig schön, aber die eine schwebt mir deutlicher vor als die andre, nicht weil sie schöner war, sondern weil sich keiner an zwei Dinge gleichmässig erinnert. Die Szenerie war so zufällig wie möglich gewählt. Die mir ganz klar vor Augen steht, stellte nur die kahle Wand einer Hütte dar, einen gefrorenen Weiher und auf der andern Seite des Weihers einige Pappeln — das nebst den dazu gehörigen Schatten war das Bild. Die Feinheit, mit der das Auge diese Bäume gegen den Winterhimmel stehen und ihre hellvioletten, durchsichtigen Schatten über den gefrorenen Boden bis zum Rande des Teichs gleiten sah, lässt sich nur mit der Feinheit vergleichen, als das Ohr zum ersten Male die Klangkombinationen des Waldwebens im „Siegfried" vernahm. Der Vergleich mag dunkel und schwach sein: ich finde heute keinen besseren. Das andre Bild ist mir nicht so deutlich gegenwärtig, aber damals — das weiss ich noch — war ich im Unklaren, welches Bild mir besser gefiel.

Und nun bekenne ich, ohne dass ich den Wunsch hätte, die Kunst Constables und Turners herabzusetzen, sondern von dem Gedanken beherrscht, nur meine persönliche Empfindung zu äussern: zwischen Sisley und Constable zu schwanken, das wäre ebenso, als wolle man zwischen französischem Wein und englischem Bier schwanken. Beide sind gut, aber die Zartheit dieser violetten Schatten, die über den gefrorenen Boden gleiten, weilt im Gedächtnis wie die Erinnerung an eine wunderbare Flasche Sauterne. Doch durch das Geständnis, dass ich Sisley jedem englischen Landschaftsmaler vorziehe, setze ich die britische Kunst nicht herab. Sisley war ein Engländer, so französisch seine Kunst auch sein mag; und wer alle persönlichen Eigenschaften auf den Einfluss der Rasse zurückzuführen liebt, der kann, wenn er will, Sisleys köstliche Träumerei, die seine Bilder von denen Monets unterscheidet, auf sein englisches Blut zurückführen.

Mit der Originalität dieser beiden Maler, mit der Originalität der Impressionisten-Schule überhaupt kann man sich nicht oft und nicht lange genug befassen. Plötzlich erstand in Frankreich eine Kunst, von jeder andern Kunst verschieden, die die Welt bis dahin erlebt, und kein Land, nicht einmal Frankreich, ist auf so überraschende Neuerungen wie die Bilder Monets und Sisleys gefasst. Monet vornehmlich musste seine geniale Begabung teuer bezahlen: er verhungerte fast. Zu Zeiten konnte er nicht mehr als hundert Frank für ein Bild erzielen, sehr oft konnte er sie gar nicht losschlagen und hatte nichts zu essen. Er fing damit an, Manet nachzuahmen, und Manet hörte damit



EDOUARD MANET JUNGE FRAU MIT SONNENSCHIRM



EDOUARD MANET DIE ARBEITER DES MEERES

auf, Monet nachzuahmen. Sie waren eng befreundet. Manet hat Monet und Madame Monet in ihrem Garten gemalt, und Monet hat Manet und Madame Manet in demselben Garten gemalt. Sie tauschten die Bilder aus, aber nach einem Streit schickte der eine dem andern sein Bild zurück. Monets Bild von Manet und Madame Manet hab ich nie gesehn, aber Manets Bild von Monet und Madame Monet gehört einem sehr reichen Kaufmann, einem Herrn Pellerin, der die schönste Sammlung von Manets und Cézannes auf der Welt besitzt.

Cézanne glaube ich nie im Neuen Athen getroffen zu haben. Er war ein zu ungeschlachter, zu wilder Kerl und tauchte nur selten in Paris auf. Wir hörten gelegentlich von ihm; man sah ihn häufig in der nächsten Umgebung von Paris, wo er in Kanonenstiefeln herumwanderte. Da niemand das geringste Interesse an seinen Bildern nahm, liess er sie auf freiem Felde. Als Nachfrage nach seinen Bildern aufkam, forschten sein Sohn und seine Tochter in den Landhäuschen nach ihnen, und sie pflegten in den Hecken Wache zu halten und die Skizzen zusammenzulesen, die er zurückgelassen hatte. Es wäre unrichtig zu sagen, er habe kein Talent gehabt; aber während Manet und Monet und Degas stets das Ziel verfolgten zu malen, war Cézanne, fürchte ich, sein Ziel nie ganz klar. Sein Oeuvre lässt sich als Anarchie der Malerei, als die Kunst im Delirium bezeichnen. Man kann diesem seltsamen Wesen keineswegs eine gewisse rohe Individualität absprechen; doch so roh sie auch war: auf seinen Bildern ist Leben, sonst würde sich niemand darum kümmern. Ich halte einen Augenblick inne, um mir die Frage vorzulegen, was mir lieber ist: einer von Millets konventionellen Bauern mit dem gezierten Lächeln oder eines von Cézannes verrückten Kornfeldern mit einer Schar gewalttätiger Schnitter, Schnitter aus dem Tollhause. Ich dürfte wohl Cézanne vorziehen.

Doch warum länger bei Cézanne verweilen, wenn der grösste dieser ganzen Malergruppe bisher kaum erwähnt worden ist — Renoir.

Unter den Impressionisten befand sich auch eine Engländerin oder eigentlich eine Amerikanerin, Mary Casat. Sie kam zwar nicht ins Neue Athen, aber sie wohnte auf den äusseren Boulevards; ihr Atelier war in einer Minute von der Place Pigalle zu Fuss zu erreichen, und wir sahen sie jeden Tag. Ihre Kunst stammte von Degas, wie Madame Morizots Kunst von Manet stammte. Madame Morizot oder — ich sollte sagen: Berthe Morizot war Manets Schwägerin, und ich entsinne mich, wie er einmal zu mir sagte: „Ohne mich hätte meine Schwägerin nicht existiert; sie hat nur meine Kunst auf ihrem Fächer spazieren getragen.“ Berthe Morizot ist tot und ihre Bilder sind sehr teuer — Bilderhändler machen keine Geschenke; aber Mary Casat lebt noch und ist eine reiche Frau. Nach einer Abwesenheit von vielen Jahren traf ich sie wieder bei Durand-Ruel; am andern Tag beim Frühstück sprachen wir von allen Menschen, die wir gekannt hatten, und schliesslich sagte sie: „Von einem haben wir nicht gesprochen, vielleicht vom allergrössten.“ „Sie meinen Renoir?“ fragte ich. Und sie machte mir zum Vorwurf, ich sei von jeher gegen Renoirs Kunst etwas gleichgültig gewesen. Ich glaube nicht, dass das wahr ist, oder wenn es wahr ist, gilt es nur bis zu einem gewissen Grad. Ich kenne nichts, das ich so gerne besitzen möchte — und der Wunsch zu besitzen kann als Massstab unsrer Bewunderung dienen — wie einen Akt von Renoir. Er hat ganze Frauenkörper im Licht behandelt, und das Licht liegt nicht nur auf der Oberfläche, es ist offenbar auch unter der Oberfläche. Einige seiner Kinderporträts sind die schönsten, die ich kenne — sie sind weiss und blumenhaft und daher ganz verschieden von den verkümmerten, süsslich lächelnden Äffchen, die uns Sir Joshua Reynolds als den Typus der schlanken, schönen englischen Kinder aufdrängen wollte.

Renoir fing als Porzellanmaler an. Ich habe Vasen mit Blumenschmuck von ihm gesehen und Blumenstücke, die genau gemalt waren, wie sie ein Porzellanmaler ausführen würde. Erst in den sechziger Jahren begann er Porträts zu malen. Ich glaube, es war Ende der sechziger Jahre, als er das berühmte Bild der Dame mit dem Kanarienvogelkäfig malte — ein wundervolles Bild, aber ganz anders als Renoirs Akte, die ich für mein Leben gern besitzen möchte.

Ist es nicht sonderbar, dass sich eine so seltsam persönliche Kunst wie die Renoirs stufenweise entwickelt haben soll? Manet war Manet, sobald er Coutures Atelier verliess — ja noch ehe er hinging. Degas war immer Degas, aber von dem späteren Renoir war selbst in dem Porträt der Dame mit dem Kanarienvogelkäfig noch keine Spur. Die schönen Akte wären nie gemalt worden, wenn er nicht in das Café „Nouvelle Athènes“ gekommen wäre. Aber bewundere ich wirklich die Akte so sehr, wie ich sage? Renoir im ganzen — ist er

Manet gleichwertig? Du lieber Himmel, nein! Und tatsächlich, im Grunde meines Herzens hab ich Renoirs Kunst von jeher im Verdacht einer gewissen Vulgarität. Wenn das stimmt, um so merkwürdiger, dass er, der von allen beeinflusst war, schliesslich alle andern beeinflusst hat. Manets letzte Bilder waren sicher von Renoir beeinflusst; Manets letzte Jahre wurden von Gedanken an Renoir ausgefüllt.

Renoir war stets in dem Café „Nouvelle Athènes" zu treffen. Ich weiss noch sehr wohl, mit welchem Hass er das neunzehnte Jahrhundert blosszustellen pflegte — das Jahrhundert, in dem, wie er sagte, niemand ein Hausgerät machen könne oder eine schöne Uhr, die nicht die Kopie einer alten sei. Um diese Zeit begann Durand-Ruel seine Bilder zu kaufen. Da er sich nun in besseren Verhältnissen befand, wollte er sich, wie es in den Zeitungen heisst, eine wohlverdiente Ausspannung gönnen (wobei man nicht weiss, ob der Verdienst oder das Verdienst den Ausschlag giebt). Einige Zeit schwankte er, ob er sich Weine und Zigarren anschaffen und zu Schlemmereien einladen oder sich eine Wohnung einrichten und sich verlieben solle. So darf sich der erfolgreiche Maler austoben, und es wäre gut für Renoir gewesen, wenn er nicht so tugendhaft gewesen wäre. Statt dessen ging er nach Venedig, um Tintoretto zu studieren. Als er nach Paris zurückkehrte, trat er in ein Atelier ein mit der Absicht, sein Zeichnen zu vervollkommnen, und in zwei Jahren hatte er die schöne Kunst, die er sich in zwanzig Jahren mühsam erworben, für immer vernichtet.

Das letzte Mal sah ich ihn auf der Butte Montmartre, einem dem Verfall geweihten Viertel voll zerbröckelnder Fassaden, Säulen und verlassener Gärten. Er wohnte in einem kleinen Haus am Saum eines dieser Gärten und interessierte sich weit mehr für seinen Rheumatismus als für die Malerei. Ich sprach mit ihm von Aungtin, der da meint, das ganze Jahrhundert sei irre gegangen, wir müssten zur Malerei unsrer Ahnen, zu Lasierungen zurückkehren; aber Renoir zeigte wenig Teilnahme. Er sagte nur: chacun a sa marotte. Aber warum sollte der alte Herr auch Interesse für Aungtins neue Ästhetik an den Tag legen? Renoir hat gesagt, was er zu sagen hatte; und wenn ein Mann das getan hat, wäre der Rest besser Schweigen.

Nur an ganz wenigen Abenden trank Pissarro nicht seinen Kaffee im Neuen Athen. Er kam häufiger hin als Manet und Degas. Waren sie da, so hörte er aufmerksam zu, hiess ihre Ideen gut und beteiligte sich in ruhiger Weise an der Unterhaltung. Keiner war so freundlich wie Pissarro. Er liess es sich nie verdriessen, den Studenten von der Ecole des Beaux-Arts auseinanderzusetzen, warum Jules Febvre kein grosser Zeichnenlehrer sei, aber er sagte nie etwas schlagend Originelles. Pissarro war ein kluger, verständnisvoller Jude, der wie Abraham aussah. Er hatte einen weissen Bart und weisses Haar, war ausserdem kahlköpfig, obwohl er damals nicht viel älter als fünfzig gewesen sein kann. Er war der älteste dieser Gruppe — ja, er muss der älteste gewesen sein. Vor zwei Jahren starb er in hohem Alter, mit fünfundsiebzig, glaube ich.

In Rouen sah ich ihn zuletzt, etwa vor sechs Jahren. Er sah damals nicht älter aus als vor zwanzig Jahren und war auch geistig nicht gealtert. Er war voll Begeisterung und interessierte sich für alles; er malte gerade die Kathedrale, vermutlich weil Monet im Jahr zuvor dort gewesen war und die Kathedrale gemalt hatte. Pissarro folgte immer den Fussspuren eines andern; er war ein Hans in allen Gassen der Malerei und gefiel sich in einem Zickzack-Kurs. Aber waren seine Irrfahrten auch zahlreich und unvermittelt, er verlor doch nie seine Individualität ganz, selbst dann nicht, als er in Signacs Manier Jachten malte: pointillistisch.

Meine „Bekenntnisse eines jungen Mannes" enthalten eine Würdigung Pissarros, die ich vielleicht zitieren darf, da ich heute noch ebenso denke wie damals. Dort heisst es von einer Gruppe Mädchen, die Äpfel im Garten auflesen: „Traurige violette und graue Töne, prachtvoll abgestimmt. Die Figuren scheinen sich wie im Traum zu bewegen; wir stehn auf dem jenseitigen Ufer des Lebens, in einer Welt ruhiger Farben und glücklicher Sehnsucht. Die Äpfel werden nie von den Zweigen fallen, die Körbe, über die sich die jungen Mädchen beugen, nie voll werden; es ist ein Garten, den das Leben nicht zu verschenken hat, aber den der Maler in einem ewigen Traum von violett und grau darzustellen wusste."

Pissarro hat viele solche Bilder gemalt — Bilder von Hügelhängen, wo die Bauern den Meltau, der sich auf der Erdfläche angesammelt hat, behacken. Keiner hat das Ergreifende im Schicksal des Bauers besser verstanden als Pissarro. Er hat es viel besser verstanden als Millet (der mir nie als etwas andres denn ein Maler des achtzehnten Jahrhunderts vorgekommen ist), als Romney und



CLAUDE MONET — BOULEVARD DES CAPUCIENS



CLAUDE MONET — UNTER DER KOLONADE DES LOUVRE

Greuze. Seine Stoffe unterscheiden sich von ihren, aber die Malerei ist so ziemlich dieselbe und der Geist ist derselbe: langweiligen Sentimentalitäten ergeben.

Ich habe schon die Streitfrage, die sich beim Tode Pissarros erhob, angedeutet. Die Zeitungen erörterten, wer den Impressionismus erfunden, wer das erste impressionistische Bild gemalt habe. Es wurde darauf hingewiesen, dass Monet in England gewesen und von Turner beeinflusst worden sei. Die Impressionisten bewunderten Turner selbstverständlich platonisch, wie sie die alten Meister bewunderten, einen Salvator Rosa und Hobbema, aber tiefer ging diese persönliche Bewunderung nicht. Es gehört kein besonderer Scharfsinn dazu, zu begreifen, dass Maler wie Turner und Constable, deren Streben eine Welt des Schattens war, kein intimeres Interesse für Männer haben konnten, deren Ziel es war, eine Welt des Lichts darzustellen. Man darf bezweifeln, ob es je möglich sein wird, herauszufinden, wer das erste impressionistische Bild gemalt oder was den Gedanken angeregt hat, das Helldunkel aufzugeben. Constable und Turner waren es sicher nicht; mehr lässt sich an dieser Stelle nicht sagen. Gewiss wär es eine aufschlussreiche Untersuchung, eine Kunstschule auf ihre Quelle zurückzuführen, Betrachtungen anzustellen, wie eine neue Ästhetik aufkommt und sich aus einem Samenkorn zu einer blühenden Blume entwickelt; aber die Frage kann hier nicht behandelt werden. Ebensowenig die fast nicht minder interessante Frage über den Wert von Museen für ein Volk.

Ich will mich hier mit der Feststellung der Tatsache begnügen, dass keine Sammlung einer englischen oder amerikanischen Stadt so nützlich sein würde, wie eine Sammlung der Impressionisten. Sie würden nicht nur den Wunsch erwecken, Schönes zu besitzen, sondern ich kann mir denken, dass Jünglinge und Jungfrauen ein ausserordentliches Verlangen nach Freiheit aus den Landschaften Monets und Sisleys schöpfen würden. Auch aus Manet. Manet befreit vielleicht mehr als irgend jemand den Sinn von Überlieferungen und Vorurteilen. Er weckt einen Geist der Auflehnung gegen das Alte; er schürt den Drang nach Erlebnissen. Adam im Paradies, in die Betrachtung der aufgehenden Sonne versunken, war nicht nackter und schamloser als Manet. Eine Galerie impressionistischer Bilder würde meiner Ansicht nach mehr als jede andre einen jungen Menschen anregen, nach Frankreich zu gehn.

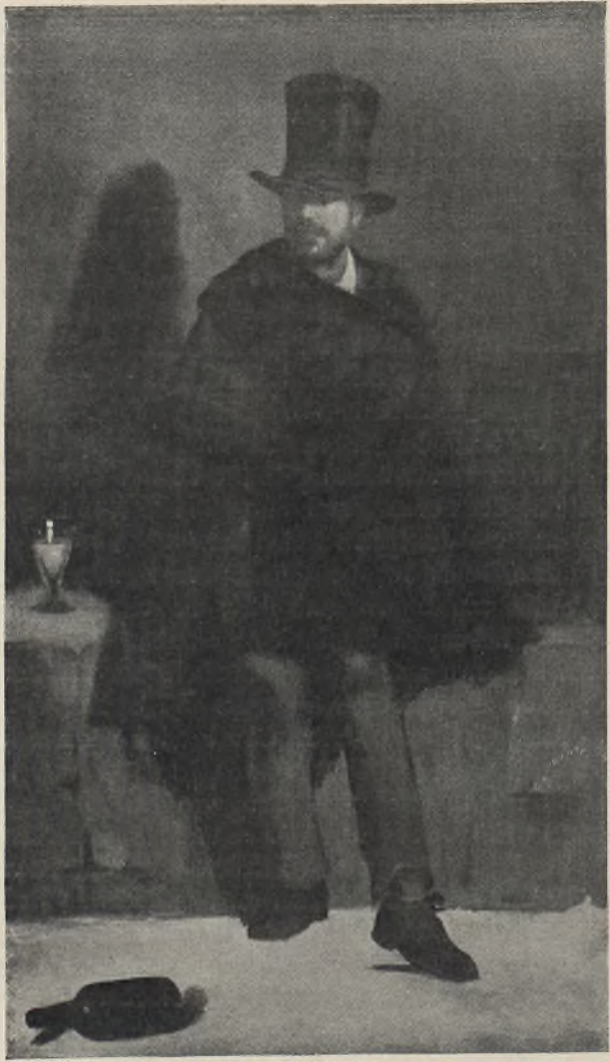
Das ist der springende Punkt. Jedermann muss nach Frankreich gehn. Frankreich ist die Quelle aller Künste. Die Wahrheit soll ans Licht. Wir gehn dorthin, wir alle, wie Lumpensammler mit Körben auf dem Rücken, um aufzulesen, was uns in den Weg kommt, und aus unbedeutenden Kleinigkeiten sind schon oft Vermögen entstanden. Wir lernen in Frankreich nicht nur die Kunst würdigen — wir lernen das Leben würdigen, das Leben als ein unvergleichliches Geschenk betrachten. In irgend einem Café, einem Neuen Athen, mag auch sein Name in keinem Baedeker stehn, auf keiner Reisekarte verzeichnet sein, schwingt sich die Seele des jungen Menschen dazu auf, das Leben zu verherrlichen. Kunst ist nur Verherrlichung des Lebens, und durch die Künste allein können wir das Leben verherrlichen.

Frankreich ist die Quelle der Kunst. Von Whistler angefangen, sind Alle, die schöne Bilder gemalt haben, in Frankreich gewesen. Whistler brachte einen natürlichen Schönheitssinn mit auf die Welt, aber die Sprache, in der er sich ausdrückt, ist wesentlich französisch. Courbet hat ihn malen gelehrt.

Wir gehn nach Frankreich, wie Lumpensammler mit Körben auf dem Rücken und Hakenstöcken in der Hand, und wir schleichen dahin und lesen unbedeutende Kleinigkeiten auf, und daraus sind künftige Vermögen entstanden. Jeder, der vor seinen Gefährten etwas voraus zu haben scheint, der einen flüchtigen Duft von Vornehmheit in der literarischen Welt an sich trägt, ist in Frankreich gewesen.

Ich erinnere mich, in der Akademie Julian einen glücklichen Jungen aus Nordengland getroffen zu haben, der dem Mittelstand angehörte. Er sprach mit einem ausgeprägten Lancashire-Akzent, sagte nichts besonders Gescheites, verriet höchstens Intelligenz, machte sehr schlechte Zeichnungen, bekam mit Mühe und Not seine Proportionen zustande. Dieser Junge war Stott of Oldham. Was wäre aus ihm geworden, wenn er nicht nach Paris gegangen wäre? Hätte er seine schönen Bilder gemalt, wenn er in Oldham geblieben wäre? Einige von Stotts Bildern gehören zum Schönsten der modernen Malerei. Wer wirklich etwas für die Malerei übrig hat, der wird mit dem einverstanden sein, was ich von dem vortrefflichen Stott of Oldham gesagt habe.

Auch Mark Fisher ging nach Frankreich und kam als ein guter Maler zurück. In Amerika fing er an, aber er konnte immer malen. So ist es bei allen, die uns mit schön Geschautem und



EDOUARD MANET, DER ABSINTHTRINKER

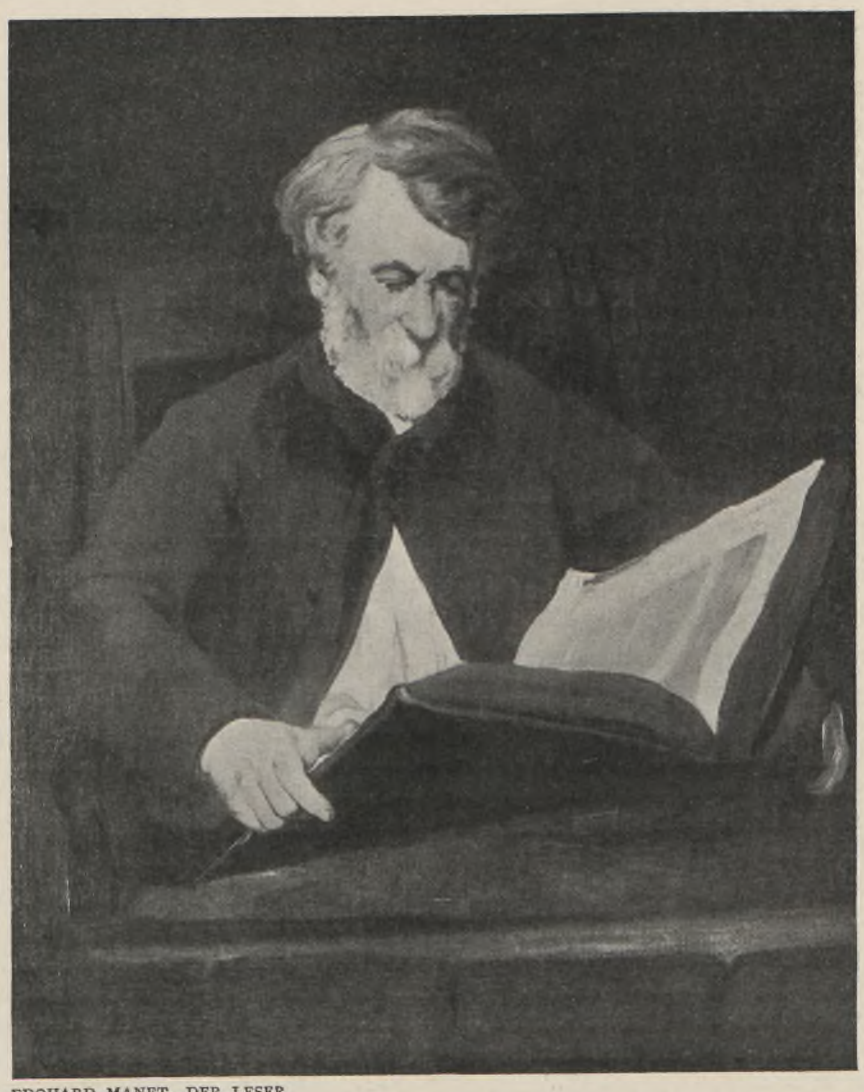
schön Ausgeführtem gefangen nehmen und berücken. Mark Fisher ging als Maler nach Frankreich, er kam als solcher auf die Welt; aber in Frankreich bekam seine Kunst Charakter, all ihre frohen Lichter und Schatten, ihren singenden Ton verdankt er Frankreich.

Frankreich — kann ich das Wort zu oft wiederholen? Wird man mich der Übertreibung zeihen, wenn ich sage, Frankreich ist die Quelle aller modernen Kunst? Beinah aller Wein der Welt kommt aus Frankreich, und seit den letzten hundert Jahren auch alle Kunst, direkt oder indirekt, wenn ich unsre eignen Präraffaeliten ausnehme.

Unsre präraffaelitische Bewegung wird stets zum Ruhme Englands zeugen: Millais, Madox Brown, Rossetti; Millais natürlich den andern voran, vielleicht der ursprünglichste aller englischen Maler. Die Landschaften Wilson Steers haben jetzt einen englisches-achtzehntes-Jahrhundert-Anstrich; aber Wilson Steer hat seine Kunst in Frankreich erworben, wie alle neuen englischen Maler. Mögen sie auch bis zu einem gewissen Grade wieder auf die Technik der frühen englischen Maler, eines Turner und Constable, gekommen sein, wir lassen uns nicht täuschen; es ist die schwächste Verkleidung. Wenn wir etwas als ausgemacht annehmen dürfen, so ist es das: dass jeder, der heutzutage malt, seine Kunst direkt oder indirekt französischem Einfluss dankt.

Ob das indes heilsam oder schädlich ist, soll hier nicht dargelegt werden, und es wäre gewiss auch schwer zu entscheiden, ob ein Volk seine Augen dem verschliessen soll, was sein nächster Nachbar in der Kunst leistet. Die Japaner hätten vielleicht nie ihre Kunst hervorgebracht, wenn sie die Parthenon-Skulpturen gesehen hätten; aber wäre Griechenland nicht gewesen, hätte es keine Renaissance in Italien gegeben. Wie dem auch sein mag, heutzutage ist eine Isolierung undenkbar. Es hat sich herausgestellt, dass die Welt nicht grösser als eine Pappschachtel ist, und in dieser neuen, engen Welt muss die Kunst, so gut sie kann, darauf aus sein, sich den herrschenden Verhältnissen anzupassen. Wir werden auf keinen Fall Eisenbahnen und Dampfboote verbieten, wenn wir auch dadurch grössere Künstler als Phidias und Michelangelo gewännen. Daher gehört ein nationales Künstlertum vielleicht der Vergangenheit an (man darf bezweifeln, ob es das überhaupt je gegeben hat). Und deshalb wollen wir dahin gehen, wo die Kunst gedeiht — mit andern Worten: nach Frankreich.

Der Kunstbeflissene, der daheim genug gelernt hat, der gelernt hat, keine andre Scham zu kennen als die sich zu schämen, soll nach Paris gehen. Dort wird er das Leben um seiner selbst willen schätzen, als ein unvergleichliches Geschenk betrachten lernen. In Paris wird er sich dazu aufschwingen, das Leben zu verherrlichen. Was ist Kunst andres als Lebensverherrlichung? Und durch die Künste allein können wir das Leben verherrlichen. Das Leben ist eine Rose, die in der eisernen Faust des Dogmas welkt. Frankreich hat die leichenhaften Finger des Klerus aufgebrochen und der Rose wieder zur Blüte verholfen. Und Frankreich steht heut auf der Welt in der vordersten Reihe im Kampfe gegen die tödliche Lehre, die Beduinenstämme vor grauen Jahren in der Wüste aufgebracht haben, die Lehre: dass das Leben ein



EDOUARD MANET, DER LESER

erbärmlich und verächtlich Ding, der Verzicht auf das Leben die höchste Tugend sei. Die Götterdämmerung ward in den Tempeln und an den heiligen Altären finsterer. Jahrhundert verstrich nach Jahrhundert, die Kunst schwieg. Die schönen Glieder des liebenden Jünglings und des Athleten waren dem Bildhauer verboten; statt dessen waren ihm die mageren Schenkel sterbender Heiligen freigestellt. Die Literatur starb, denn die Literatur kann nur das Leben verherrlichen. Die Musik starb, denn die Musik kann nur das Leben verherrlichen; das trauervolle Dies Irae erklang an geweihter Stätte. Was sollte die Welt mit der Kunst, als der Glaube die Menschen beherrschte, das Leben sei ein erbärmliches, armseliges Ding? Bei Trauergesang und feierlicher Prozession ward die Dämmerung finstrer, bis der Augenblick tiefster Nacht im neunten, zehnten und elften Jahrhundert erreicht ward. Im fünfzehnten Jahrhundert ging die Morgenröte in Italien auf; da richteten Bildhauer und Maler den Blick auf Griechenland. Donatello und Michelangelo traten an die Stelle von Praxiteles und Phidias.

Der Tag folgt der Nacht so sicher, wie die Nacht dem Tage folgt. Das Licht, das im fünfzehnten Jahrhundert in Italien anbrach, hat sich seitdem immer weiter ausgebreitet, Schleier nach Schleier ist gesunken, und jetzt strahlt helles Tageslicht in Frankreich. Kunde von der weissen Stadt in der Ferne, von ihren Gärten, ihren Statuen, ihren denkmalgeschmückten Rasenplätzen dringt zu uns. Und wir gehen dorthin, wie ich schon sagte, geduckte Lumpensammler mit Körben auf dem Rücken und Hakenstöcken in der Hand, und kommen als reiche Männer zurück. . .

RUTH ST. DENIS



Nicht flinke Beine und ein gymnastisch geschulter Körper machen den Tänzer, sondern die tanzfrohe Seele, der Überschwang des bewegungheischenden Gefühls. Tanzen ist aktive Mystik; Gefühlsmystik, die von spekulativer Philosophie nichts weiss, mit naiver Selbstverständlichkeit aber im Rausche der Leidenschaft Höchstes und Tiefstes verknüpft, den ewigen Dualismus Gott und Tier zeitweise aufhebt und die ganze Schöpfung strudelnd in die Unermesslichkeit des Subjekts hineinsaugt. Nur das Allgefühl tanzt. Der Verstand scheidet, die Vernunft beschränkt; das Gefühl aber will dionysische Unbeschränktheit. Darum tanzt alle Jugend, die ein mystisches Weltahnen betäubend noch umfängt, die sich noch nicht beschränken und ihre Kräfte intellektuell spezialisieren lernte: das junge Individuum, das junge Volk oder der jugendliche Volksteil. Und es tanzt vor allem die Frau, weil sie zu ewiger Jugend und zur Gefühlsmystik vom Geschlechtsschicksal verurteilt worden ist. Sie allein auch ist der universal gerichteten Tanzseligkeit noch fähig, in den alt gewordenen Kulturzuständen, die dem Leben der Heutigen zum determinierenden Milieu werden und in denen die grosse ekstatische Tanzlust längst schon karikaturhaft verkümmert ist.

Ihr aber fehlt nun, wenn der Trieb sie packt, die Gelegenheit. Einst eilte die Tänzerin zum Tempel, in die Reihen der Jünglinge und Mädchen, die in andächtigen oder erotisch wilden Tänzen Weiheopfer sahen, sie tobte mänadisch im nächtlichen Korybantenzug dahin, trat auf dem Markt in den Reigen der Gespielinnen und nahm Teil an der allgemeinen Lust auf der Tenne oder unter der Linde, bei der Weinlese oder beim Maienfest. Sie fand im Nationaltanz eine Sitte, eine Form. Von der älter werdenden Kultur ist aber aus der subjektiv gefühlsmässigen Tanzthätigkeit eine objektiv zu betrachtende Schaustellung gemacht worden. Der Tanz gebar das Drama; und das Drama vernichtete dann den Tanz. Das Schauspiel lag von je — als Pantomime, Melodrama, Maskenromantik und Gebärdendramatik — embryonisch in der Tanzidee. Sobald es sich aber selbständig entwickelte und die Bühne betrat, zog es den Tanz mit aufs Schaugerüst; und es machte so aus den früheren Akteuren Zuschauer. Die subjektivste der Künste und darum ihrer aller Mutter, musste notwendig am Objektiven vergehen; die Instinktkunst empfing den Todesstoss von den Erkenntniskünsten.

Denn die Bühne konnte der Tänzer nur betreten, wenn er einen Beruf aus seiner Thätigkeit machte. Wo aber der Beruf ist, da muss die Berufskonvention entstehen. Und diese kann nie so viel Rücksicht nehmen auf den Willen der Akteure als auf die Forderung der Zuschauer im Parterre. Darum weist auch die Geschichte des Tanzes nachdrücklich auf die Geschichte der in der Zuschauerpsyche personifizierten Nachfrage. In einer nur soziologisch zu verstehenden Entwickelung sind wir zum Opernballett gekommen, zur Theatralisierung der Nationaltänze, zu den Gazeröckchen, Trikotbeinen und zum ganzen Graus des „Choreographischen“. Der ursprüngliche Tanztrieb aber fristet sich kümmerlich hin in den Tanzsälen, wo die Paare sich unter den Augen des Tanzmeisters artig und langweilig drehen. Wenn die Frau, als die letzte Vertreterin der eingeborenen Tanzseligkeit, heute darum eine Bethätigungsmöglichkeit sucht, so muss sie sich eine neue Form schaffen. Und da dieses gefühlsmässig



LUDWIG VON HOFMANN — RUTH ST. DENIS

unmöglich ist, weil mit der äusseren Gelegenheit auch die innere fehlt, und der gestaltlose Trieb nirgend eine brauchbare Form findet, so muss sie notwendig über den Tanz zu denken beginnen und verstandesgemäss sich vorzustellen versuchen, wie er einst gewesen ist und wie er eigentlich sein sollte.

In den letzten Jahren haben sich uns verschiedene Tänzerinnen vorgestellt, die sich in dieser Weise gezwungen sahen, ihr elementares Urgefühl zu intellektualisieren: Serpentintänzerinnen, die sehr glücklich das Licht und die Linienwirkungen bewegter Stoffe benutzen, Schlaftänzerinnen, die Karl du Prel gelesen haben, und Barfusstänzerinnen, die Schopenhauer und Kant zitieren. Meistens ist es gekommen, wie es vorauszusehen war: das Denken hat das Temperament abgekühlt, und was elementar hervorbrechen sollte, ist schematisch in Erscheinung getreten. In den letzten Wochen haben wir nun aber eine neue Tänzerin kennen gelernt, die es versteht, ihre Tanzgedanken wieder durch natürliches Tanzgefühl zu überwinden. Konsequenter als irgend eine ihrer Gleichstrebenden folgt Miss Ruth St. Denis ihrem ursprünglichen, genialisch starken Tanztrieb.



LUDWIG VON HOFMANN RUTH ST. DENIS

Die Zeit ist geeignet, eine Erscheinung wie sie auf der Bühne zu dulden, ja, sie herbeizuwünschen. In unseren Tagen sozialer Revolutionen versagen zeitweise die uralten Kulturtraditionen, und der moderne Mensch sieht sich in vielen wichtigen Gefühlsfragen auf das urweltlich Triebhafte im Seelenleben verwiesen. Ohne aber seine Künstlichkeit und Differenziertheit doch abthun zu können. Die Folgen treten uns in der Kunst überall entgegen, in Malerei, Skulptur, Poesie und Musik. Durch diese Tendenz zum psychologisch Ursprünglichen ist eine seltsame Neigung zur Mystik gross geworden. Eine Neigung, nicht so stark, um den Menschen aus seinen künstlichen Lebensformen und Gewohnheiten herauszureissen, aber mächtig genug, um ihm ein wollüstiges Interesse für alles Primitive, Impressive und Kosmische zu erwecken. Maler und Bildhauer denken an Egypten, Assyrien und Japan, oder bemühen sich, alles historisch Gewordene zu vergessen, um im unmittelbaren Natureindruck die Idee einer neuen Kunst zu finden; die Dichter steigen analysierend ins rohe Instinktleben hinab, und die Musiker treiben die diffizilste Ausdruckspsychologie. Auf diese allgemeine Zeitdisposition weist nun auch die Tanzidee der Ruth St. Denis. Auch sie sucht wieder künstlerische Ursprünglichkeit. Und zwar in der Kunst, wo der Frau allein das Geniale gelingen kann: in der Tanzkunst. Sie hat, wie so viele Maler und Dichter, im Historisch-Ethnographischen einen Anlass gesucht, um ihr Eigenstes entfalten zu können, und ihn im Indischen glücklich genug gefunden. Wie man hört, hat diese Amerikanerin reinster Rasse früher stets unbefriedigt im Opernballet getanzt. Ein Zufall soll ihren Blick auf Indien gelenkt haben. Die moderne Gehirnmystik schweift ja nirgend so gern umher als im Orient; und Indien zumal ist den modernen Philosophen etwas wie ein heiliges Land geworden, weil den Heutigen die feminine, dionysisch schwärmende Metaphysik des Buddhismus besonders zusagt. Aber dieses orientalische Milieu, alles Gegenständliche und Literarische in den Tänzen der Denis ist doch von sekundärer Bedeutung, ist nur Anlass. Es darf als ausgemacht gelten, dass unser Publikum vor echten orientalischen Tanzekstasen der alten Zeit, vor der Opferwut, die sich der Selbstvernichtung entgegendrängt, vor der animalisch furchtbaren Erotik des echten Bauchtanzes, vor der tödlich fatalistischen Monotonie der Dschogitänze zurückschaudern würde. Im Pubertätszeitalter der Völker, wo die junge Lebensleidenschaft sich selbstzerfleischend im Tanze dahinrast, kennt man keine Nerven wie heute. Darum ist eben dieser intellektuell temperierte, modern europäisierte Orientalismus der Denis, der das animalisch Entsetzliche leise ahnen lässt und es doch jungfräulich verzierlicht, für soignierte Gefühlsdenker unserer Tage die rechte Kost.

Im Rahmen des heute Möglichen ist diese Tänzerin bewunderungswürdig. Wie sehr sie das machtvoll Triebhafte aristokratisiert, ohne es doch zu vernichten, beweist die Art des Erotischen in ihren Tänzen. Sie lockt und reizt, verführt und foppt nicht einen Partner, was in fast allen Nationaltänzen der Grundgedanke ist; sie braucht über-



LUDWIG VON HOFMANN — RUTH ST. DENIS



LUDWIG VON HOFMANN — RUTH ST. DENIS



LUDWIG VON HOFMANN — RUTH ST. DENIS

haupt keinen Partner. Die Erotik ihres Tanzes gleicht mehr der eines jungen Mädchens, das, mit sich allein, den Geist an Phantasien entzündet, voll Scham auch dann noch und doch konvulsivisch zuckend unter dem Antrieb erotischer Mystik. Mit den schwülen Gesten ihrer schlanken mageren Jungfräulichkeit betet sie in feierlichen Weihetänzen das Geheimnis der Existenz an, oder sie flattert mit lieblicher Mädchengrazie um das grosse schaffende und verzehrende Licht, das wir Lebenswille nennen. In ihren Tanzlegenden spürt man freilich von Augenblick zu Augenblick das Gelernte und Zurechtgelegte; aber die unhemmbare Wiegelust der Glieder verwischt den Eindruck immer wieder. Diese leidvoll fast blickende, mit süsser, keuscher Schamlosigkeit dahinschreitende Tänzerin muss eine sehr resonanzfähige Seele haben; Rhythmus und Melodie scheinen ihr ein Schicksal. In den Wonnen sich selbst sättigender Bewegung verfliesst ihr Gut und Böse, Schön und Hässlich und es bleibt allein die Urkraft, die nur sich selbst kennt und sich selbst darstellt.

Und doch ist daneben zu spüren, dass eine moderne Frau ihre natürlichen Empfindungen geistreich analysiert hat. So wird das Psychische zur Psychologie. Der Tanz, seinem ganzen Wesen nach etwas Extemporiertes, wird der Denis, unter dem Zwange der heutigen Bühnenoptik, zur vorbedachten Programmkunst. Darin liegt das Problematische dieser klug kultivierten Ursprünglichkeit. Gedruckte Erklärungen, die den Zuschauern gegeben werden, betonen das Programmatische, das als notwendiges Übel betrachtet werden sollte, noch mehr. Das nicht Analysierbare in den Darbietungen ist freilich stark genug, um solche Belastung mit Gedanken vertragen zu können. Ein Tanz, der sich vollständig erklären liesse, wäre ja keiner mehr. Dennoch droht der Kunst der Denis hier die Gefahr, allegorisch zu werden, der Deutungslust zu sehr Konzessionen zu machen. Die Behauptung, der Radhatanz solle in seiner zweiten Hälfte die „Verzichtleistung auf die Sinne“ ausdrücken, ist ein Widerspruch in sich selbst, weil der Tanz nur sein kann, wenn er bejaht. So meldet sich derselbe Irrtum, der, viel offenbarer, in den Tanzgedanken der Duncan zu finden ist, oder in den Werken gewisser moderner Maler, die glauben, sie könnten alles darstellen, was sie denkend zu ermessen

vermögen. Man erinnert sich der spöttischen Xenie von Goethe-Schiller:

„Raum und Zeit hat man wirklich gemalt, es steht zu erwarten,
dass man mit ähnlichem Glück nächstens die Tugend uns tanzt."

Eine andere Gefahr für die fein natürliche Kunst der Denis liegt im Variété. Bedenklich ist schon, dass allabendlich geübt wird, was sich auf Eingebung des Augenblicks gründet. Der Tanz verliert stets, wenn er professionalisiert wird, wenn er aufhört, Temperamentsäusserung zu sein. Wird der zum Beruf gewordene Tanz aber gar auf einer Variétébühne geübt, so wird er leicht Publikumskunst im übelsten Sinne. Die graziöse Saharet ist am Variété gescheitert, ebenso die Otéro und bis zu gewissen Graden sogar die Loie Fuller. Die Edelplastik der Denis gehört so wenig ins Milieu der „lebenden Skulptur", der rohen Choreographie und der Trikotbeine, wie die Skulpturen Rodins zwischen der Bazarware eines Kaufhauses ihren Platz haben. Schon heute spürt man der Denis ein wenig Müdigkeit an. Es ist einer der klügsten Einfälle von Miss Duncan, dass sie es verstanden hat, ihre Idee gesellschaftsfähig zu machen, dass ihr die Salons des Westens gehören und sie nur wenige Vorstellungen in der Saison zu geben braucht. Ähnliches müsste auch der Denis gelingen. In Berlin ist es noch nicht schwer, die Gesellschaft zu erobern.

Sie selbst erweckt den Wunsch nach einer reinen Entwickelung ihrer Idee und ihres Könnens. Was sie bietet, ist so neu, ist so frisch und stark aus dem Geiste der Musik geboren, dass es in unseren trüben Tagen frohlockend begrüsst werden muss. Wie suggestiv diese späte Jugendkunst auf unsere Künstler zu wirken vermag, beweisen die hier reproduzierten Zeichnungen eines unserer reifsten und kultiviertesten Maler. Was der Einbildungskraft Ludwig von Hofmanns seit Jahren vorschwebt, was er oft auch schon fixiert hat, ist ihm hier einmal als lebendiges Objekt der Anschauung entgegengetreten. Und dass diese Wirklichkeit seiner Phantasie sehr willkommen ist, beweist ganz deutlich eine besondere, vorher nie so stark wahrnehmbare Note in den neuen Zeichnungen: die Haltung grotesk nuancierender Charakteristik darin. Eine psychologische Vertiefung hat das ornamentale Linienspiel bereichert und das Graziöse bedeutender gemacht. War Hofmann früher immer ein wenig in Gefahr, seine Tänzerinnen idealistisch zu gräcisieren, so nähert er sich mit diesen neuen



LUDWIG VON HOFMANN — RUTH ST. DENIS



LUDWIG VON HOFMANN — RUTH ST. DENIS

Zeichnungen der Seite, wo Rodin seine grossgeartete Bewegungspsychologie treibt. Es entzündet sich die Hoffnung wieder vor diesen Zeugnissen eines ganz eigenartig organisierten Talents, dass Hofmann kurz vor einer zweiten Periode seiner künstlerischen Entwickelung steht, vor einer Altersperiode, die zu geben verspricht, was der Jugend unerreichbar blieb und die doch den köstlichen Besitz der Jugend nicht fahren zu lassen braucht.

Dieses Interesse eines Künstlers vom Range Ludwig von Hofmanns kritisiert die Darbietungen der Denis in der schmeichelhaftesten Weise. Isadora Duncan hat Künstler von Bedeutung nicht anregen können. Ihre Rivalin versetzt gerade die feinsten in Ekstase, nicht weil ihre Idee neuer oder sensationeller, ihr Bühnenmilieu fremdartiger und koketter ist, sondern weil in ihren Tänzen das stärkere Urgefühl zum Vorschein kommt. Von der Malerei angeregt worden sind beide; wo Miss Duncan, Burne Jones, Leighton und Alma Tadema tanzt und

den höheren Dilettantismus des Präraffaelitentums in ihre Leistung getreulich überträgt, da tanzt Miss Denis Stimmungen und Bewegungen, die etwa an die Kunst Minnes, Hodlers, Lautrecs, Rodins oder Maurice Denis' erinnern. In dem Masse nun wie diese Malerei gehaltvoller ist als die der Präraffaeliten, ist es auch der Tanz der Denis im Vergleich mit dem der Duncan; und darum kann sie das als Anregung Empfangene in neuen Anregungen weitergeben. Um so mehr, je tiefer sie ihre glückliche Kunstidee mit starkem Temperament durchtränkt und kraft einer universalen Gefühlsmystik die Allen gemeinsamen Instinktkräfte ahnen lässt. Immer natürlich nur innerhalb der engen bühnenartistischen Möglichkeiten, die dem Tanz in unserer alt und intellektuell gewordenen Kultur bleiben.





A. MESSEL — DARMSTÄDTER MUSEUM, VORDERANSICHT

DAS LANDESMUSEUM IN DARMSTADT

VON

H. VON TRENKWALD



Mit grosser Spannung hat man der Eröffnung des Darmstädter Museums entgegengesehen. Wie ein Architekt von dem Rufe und der Eigenart Messels die Aufgabe eines Museumsbaues lösen würde, musste in den weitesten Kreisen interessieren. Überdies fällt der Bau gerade in ein Jahrzehnt, in dem die Fragen, die das Museum, als einen besonderen Bauorganismus, betreffen, durch praktische Lösungen und mancherlei theoretische Erörterungen in stärkstem Masse in Fluss gebracht worden sind.

Dass gerade Alfred Messel der Bau des Landesmuseums übertragen wurde, ist der persönlichen



A. MESSEL HEIZUNGSGITTER

Initiative des Grossherzogs von Hessen zu verdanken. Eine glückliche Wahl! Denn Messel hat sich als ein Museumsbaumeister hervorragender Art erwiesen. Zu dem Resultat, wie es heute vorliegt, konnte nur die grösste Ehrfurcht vor den alten Schöpfungen führen, ein inniges Verständnis für die Zwecke des Museums und eine durch Austausch der Ideen mit der Museumsdirektion gewonnene Sicherheit des Programmes. Es zwingt, mit Ausnahme vielleicht von einigen weniger günstigen Belichtungsverhältnissen, rückhaltlos zur Anerkennung und Bewunderung.

Wer Messel etwa nur als den Erbauer der Wertheimschen Warenhäuser in Berlin kennt, wo er als ein Bahnbrecher moderner Baukunst erscheint, mag überrascht sein von der persönlichen Zurückhaltung, die Messel beim Darmstädter Museumsbau geübt hat. Doch liegt hierin, gerade dieser Aufgabe gegenüber, eine Stärke.

Schon im Äusseren verleugnet das Gebäude nicht seinen Charakter als Nutzbau. Es bringt aber auch deutlich eine bewusste Abhängigkeit von der Umgebung des Platzes, worauf es steht und von dem architektonischen Stadtbilde Darmstadts zum Ausdruck. Kein Monumentalbau mit eigenwilligem Prunk tritt uns entgegen. Auf die Höhe des Vordergebäudes, die Gestaltung des Daches, die Formengebung der Fassade mit ihrer



A. MESSEL

MUSEUM IN DARMSTADT, HOF



A. MESSEL

MUSEUM IN DARMSTADT, HAUPTEINGANG

einfachen und vornehmen klassizistischen Prägung haben das benachbarte langgestreckte Hofjagdhaus und das Schloss bestimmenden Einfluss ausgeübt. Der hohe Turm in der Südostecke ist ebenfalls aus dem Wunsch einer künstlerischen Platzgestaltung zu erklären. Leider fällt der Platz etwas gegen das Museum hin ab, so dass der Hinterbau, aus der Ferne gesehen, höher emporragt, als es für den ersten Eindruck günstig ist.

An der Fassade ist der Haupteingang durch einen Pavillonbau mit schönem plastischen Schmuck hervorgehoben. Gewaltig aber ist der Eindruck, den man beim Betreten des Innern in der Eingangshalle erhält. Diese ist der architektonisch bedeutendste Teil des Hauses und giebt in der Hauptachse die Orientierung. Ein mächtiger in Weiss und hellen Tönen gehaltener Raum mit hochragenden Pilasterpaaren, seitlichen Nischen und kassettierten Gurtbogen in den Stichkappen. Vorzüglich ist die Detailgliederung dieser schönen Halle, die als Repräsentationsraum und Ausstellungshalle für grössere Plastiken dient, zugleich sich aber deutlich als Ausgangs- und Mittelpunkt der ganzen Anlage giebt. Am Ende der Halle führt eine Doppeltreppe zu den oberen Stockwerken des Hintergebäudes: zur Gemäldegalerie und dem Kupferstichkabinet. Die Treppenanlagen des Baues sind ausserordentlich schön, wahre Juwelen Messelscher Kunst.



A. MESSEL — RATHAUS IN BALLENSTEDT, HAUPTPORTAL

Durch das rechte Mittelportal der Halle gelangt man in einen gestreckten gewölbten Raum mit prähistorischen und fränkisch-alemannischen Funden, die in Vitrinen und auf Gestellen untergebracht sind. Hier fällt ein eigenartiger Schranktypus auf. Die Metallvitrinen haben in Winkel gebogene Glasscheiben, so dass der untere Teil pultartig schräg, der obere zurücktretende senkrecht verläuft, was ein nahes Betrachten der oberen Gegenstände in der Vitrine ermöglicht.

Ein überraschendes Bild gewährt der folgende Raum. Er enthält als wichtigstes Ausstellungsobjekt den römischen Mosaikfussboden aus Vilbel. Um diesen herum hat Messel ein römisches Peristyl in edlen Verhältnissen errichtet, dessen dorische Säulen aus Kalkstein hergestellt sind, und dessen Wände eine im Sinne der pompejianischen Malerei durchgeführte farbige Ausstattung erhielten. Der

römische Hof schliesst mit einer pergolaartigen Apsis ab, neben der eine breite Treppe zu den archäologischen Studiensammlungen und zur ethnographischen Abteilung führt. Messel hat also dem Raum eine Ausgestaltung im Charakter eines bestimmten Stils gegeben, um für die Ausstellungsgegenstände den ihnen entsprechenden Rahmen zu schaffen. Die Art und Weise, wie er dies gethan, ist — das Prinzip als solches anerkannt — mustergültig. Obwohl die Architektur sehr stark spricht, ist man doch keinen Moment im Unklaren, dass es sich um eine freie Nachschöpfung ohne direkten Selbstzweck handelt. Es ist eben Sache des Taktes, wie weit man jeweils bei einer solchen die Zeit charakterisierenden Raumgestaltung in einem Museum gehen darf. Und Takt ist wahrlich nicht die schwächste Seite Messelscher Kunst.

Hier kann man auch wahrnehmen, mit welchem Geschick es der Architekt verstanden hat, Gelegenheit zu einer feinen Aufstellung der Objekte zu geben. Wie vorzüglich nehmen sich zwischen den Pilastern der Apsis die antiken Tongefässe aus! Es muss für die Museumsleitung eine grosse Freude gewesen sein, solche Gelegenheiten auszunutzen. Sie hat es auch überall mit Geschick und Geschmack gethan.

Von dem römischen Hof gelangt man einerseits in einen grossen schönen Saal mit Gipsabgüssen, andererseits in den kunstgewerblichen Prunksaal, der ein Meisterwerk vornehmer Ausstattung und Aufstellung ist. Eine prächtige schwere Holzdecke spannt sich über den hohen Raum, den Gemälde, Möbel und ein italienischer Steinkamin zieren. In Vitrinen, die zum Teil als grosse Glasstürze auf alten Renaissancetischen stehen, zum Teil als kleine Wandschränke gebildet sind, ist ein herrlicher Besitz an Gold und Silber, an deutschem Steinzeug, an Glas und Limousiner Email zusammengestellt. Auch hier wieder ging man bei allem entfalteten Prunk nicht über den Charakter eines vornehmen Ausstellungsraumes hinaus. Die Wissenschaftlichkeit der Sammlung ist überall gewahrt.

In den gleichen Dimensionen wie der eben behandelte Saal ist auf der anderen Seite der Eingangshalle, ihm gegenüber, der Waffensaal disponiert. Eine schlichte Holzdecke wird in der Längsachse von Spitzbogen getragen, die auf schlanke Pfeiler gestellt sind. Die Holzgestelle mit den Rüstungen und Waffen sind rot gestrichen und stehen auf rotem Fussboden, die Wände sind in grauem Verputz gehalten. Ein Kamin und das Grabmal eines knienden Ritters geben dem Saal eine schöne Zier. Fahnen im Gebälk und in den Ecken beleben das Bild. Man müsste bis in die kleinsten Details gehen, um Messels Verdienste voll zu würdigen. Jedes Gestell, jede Vitrine ist, hier wie anderwärts, von ihm gezeichnet und es beweist sein Verständnis für das rein Handwerkliche, wenn er die Eisenvitrinen des Waffensaals in einer den Ausstellungsobjekten entsprechenden derberen Technik ausführen liess. Aus diesen kurzen Andeutungen mag man bereits sehen, wie der Architekt es verstanden hat, die einzelnen Räumlichkeiten ihren Zwecken gemäss zu individualisieren und man kann vielleicht ermessen, wie durch diese Individualisierung eine reiche Abwechslung, die einer Ermüdung vorbeugt, in das Museum gekommen ist.

Es folgen nun die Räume mit Kleinkunst der frühchristlichen und romanischen Zeit und mit kirchlicher Kunst des Mittelalters. Für diese letzte hat Messel eine gotische Kapelle erbaut, in welcher nunmehr der Stolz des Museums, die herrlichen Glasfenster aus Partenheim und Wimpfen ihre würdige Aufstellung gefunden haben. Ausser dem Altar aus Wolfskehlen sind ganz hervorragende kirchliche Holzskulpturen aufgestellt, zum überwiegenden Teil neue Erwerbungen Direktor Backs. Auch ein schönes romanisches Portal ist eingebaut, ein Geschenk des Grossherzogs.

Angrenzend an diese Kapelle folgt eine romanische kreuzgangartige Halle mit den so wertvollen Elfenbeinen und Grubenschmelzarbeiten des Museums. Wenn auch die Art, wie Back die Aufstellung durchgeführt hat, eine ganz vortreffliche ist, insbesondere durch eine glückliche Einzeldarbietung der Hauptstücke in kleinen Glasvitrinen, so wirkt doch diese Halle nicht unbedingt zwingend als der geeignete Ausstellungsraum für derartige Schätze. Eine freiere Belichtung wäre ihr zu wünschen. Von hier führt eine Freitreppe in einen mittelalterlichen Hof, der in seiner Anlage sehr gelungen und von grosser Schönheit ist.

Durch die Kirche gelangt man in eine Reihe stilgeschichtlicher Abteilungen und alter Zimmer. Zunächst in den Raum für die Kunst der Gotik, der in seiner Schlichtheit einer der reizvollsten des ganzen Museums ist. Die Anordnung der Gegenstände könnte nicht besser sein. Es ist ein ausgezeichnetes Beispiel vornehmer und sachlicher Aufstellung, wobei eine direkte Interieurwirkung vermieden, und dennoch der Stilcharakter der Zeitperiode zu einem harmonischen Gesamteindruck



A. MESSEL

RATHAUS IN BALLENSTEDT



A. MESSEL DARMSTÄDTER MUSEUM, AUSSTELLUNGSRAUM



A. MESSEL — RATHAUS IN BALLENSTEDT

herausgearbeitet worden ist. Hier wie bei den folgenden kunstgewerblichen Abteilungen hat Back bezüglich der Schauschränke das Prinzip eingehalten, kleinere Metallvitrinen auf alte Tische oder Truhen zu stellen.

Es folgt der Raum der italienischen Renaissance, fast ganz auf Grund glücklicher Erwerbungen während der Bauzeit des Museums zusammengestellt. Eine gemalte Holzdecke aus Florenz, alte Portale, Robbiareliefs und köstliche Truhen geben ein eindrucksvolles, geschlossenes Bild.

Dann ein Nürnberger Zimmer mit einfacher Wandtäfelung. In diesem ist die Kreuzigungsgruppe Riemenschneiders aufgestellt, in wohlerwogener Einsamkeit; sie nimmt freilich auch teil an der schwachen Beleuchtung des Raumes. Das nächste Zimmer enthält die prachtvolle Renaissancevertäfelung aus Chiavenna mit Intarsien und Schnitzwerk. Es braucht wohl kaum erwähnt zu werden, dass die Zimmer genau in ihren ursprünglichen Dimensionen und nach ihrem alten Grundriss aufgestellt wurden. Sie sind erworben worden, als bereits die Aussenmauern des Museumsflügels standen. Ihre Unterbringung war daher mit Schwierigkeiten verbunden, die sich nur teilweise beheben liessen. Es ist mehr als bedauerlich, dass im Chiavenna-Zimmer das eine Fenster blind eingebaut werden musste.

Das obere Stockwerk dieses Flügels enthält eine mit der unteren parallele Reihe von Räumlichkeiten: ein Zimmer mit kunstvoller alter Deckentäfelung aus Eppan in Tirol, einen Raum mit Kleinkunst der deutschen Renaissance, ein Spätrenaissance-Zimmer aus Laach am Oberrhein und schliesslich zwei Räume mit Arbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts in Elfenbein, Holz und Porzellan. Dieselben Vorzüge in der Aufstellung und in der Durchführung einzelner handwerklicher Arbeiten (wie Wandanstrich, Fenstergestaltung, Thüreinfassungen etc.) herrschen oben wie unten.

Im Erdgeschoss ist die hessische Bauernkunst zur Aufstellung gebracht. Einzelstücke, Zimmer und Hausfassaden in sehr geschickter Anordnung und mit gleicher Liebe und Sachlichkeit behandelt wie alles übrige. Weiter finden sich dort eine

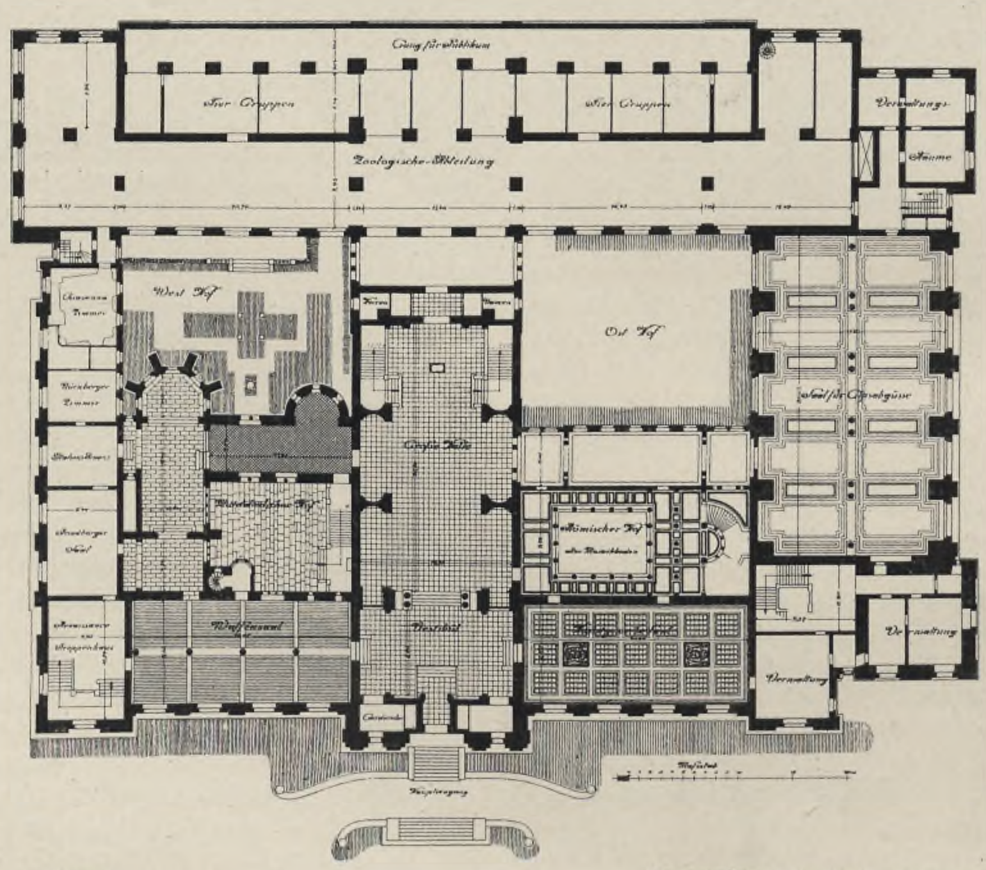
Kostümsammlung, eine Kollektion von Musikinstrumenten und das hessische Militärkabinet.

Die Gemäldegalerie im Obergeschoss des Hintergebäudes ist in grossen Oberlichtsälen und angrenzenden Seitenlichtkabineten untergebracht. Die Hauptwerke sind in der Anordnung herausgearbeitet, die einzelnen Gruppen feinsinnig zusammengestellt. Auf passende alte Rahmen für die Bilder hat die Museumsleitung ebenso ihre Sorgfalt verwendet, wie auf gute Wandbekleidung. Die Heizkörper in den Räumen sind durch davorgestellte alte Stühle in ihrer harten Wirkung geschickt gemildert worden. Im allgemeinen hat man freilich das Gefühl, als müsste sich die Galerie in ihre Prachträume noch allmählich hineinwachsen. Qualitativ und quantitativ. Eine schöne Perspektive für die Zukunft.

In glänzender Weise ist als Abschluss der Kunstsammlungen das Kupferstichkabinet ausgestaltet. Die Möbel und Bilderrahmen sind aus poliertem Kirschbaumholz hergestellt. Als Wandfarbe ist ein sehr wirkungsvolles Gelb gewählt. Gegenwärtig erfreut eine unvergleichlich schöne Ausstellung Rembrandtscher Radierungen und Handzeichnungen die Besucher.

Man verlässt das Museum mit tiefen Eindrücken. Kaum irgend eines anderen Museums kann man sich erinnern, worin sich in gleicher Stärke überall Vornehmheit, Gediegenheit und Sachlichkeit vereinigen.

Den Abbildungen des Darmstädter Museums fügen wir einige Aufnahmen des neuen Rathauses in Ballenstedt hinzu. Auch in diesem Werk zeigt Messel mit bewunderungswürdiger Kraft der Beschränkung eine Kunst, die jetzt den Zustand völliger Reife erreicht zu haben scheint. Darauf deutet sowohl die ausserordentliche Produktivität des Künstlers in den letzten Jahren, wie die freie Sicherheit der Formbeherrschung. Ein Gebäude, wie das Ballenstedter Rathaus könnte glauben machen, unsere Zeit wäre im Besitz einer Stilkonvention, die den Architekten im Grossen und Kleinen erzieht. Dass es nicht so ist, erfährt Niemand schmerzlicher als der in Berlin Lebende. Um so ausserordentlicher ist aber das Verdienst Messels, der mit diesem Beispiel einmal mehr beweist, dass auch unter ungünstigsten Umständen dem charaktervoll erzogenen und lebendig gebildeten Talent das organisch bodenständig Scheinende gelingen kann. D. Red.



A. MESSEL — DARMSTÄDTER MUSEUM, GRUNDRISS



CHRONIK

HERBSTAUSSTELLUNGEN.

Nur das gute Kunstwerk haftet im Gedächtnis; das schlechte wird dem Geiste in dem Augenblick schon unklar, wo das Auge sich abwendet. Die Grade der Erinnerungskraft können darum als Faktoren des Kriteriums angesehen werden. Wenn der ernsthafte Betrachter nach wenigen Wochen schon sein Gedächtnis mühsam zwingen muss, das Gesehene als sinnliche Vorstellung wieder herauszugeben, so ist das kein gutes Zeichen für die Künstler, um deren Werke es sich handelt.

Ein Rückblick auf die Ausstellungen dieses Herbstes nötigt den Kunstrichter zu dem Geständnis, dass ihm aus der Masse des Vorgeführten nur sehr Weniges lebendiges Erlebnis geworden ist. Am kräftigsten wirken neue Bilder von Liebermann nach, die, neben vortrefflichen alten Holländern, bei Cassirer hingen und wieder bestätigten, dass die frühere Monumentalität aus den Alterswerken Liebermanns immer mehr verschwindet, um einer mehr lyrischen Feinmalerei Platz zu machen. Aber man kann nicht immer nur von Liebermann sprechen. Leistikow interessierte in derselben Ausstellung durch ein paar hellere und farbenfrohere Stimmungen; die Stilidee tritt in seinen letzten Arbeiten nicht mehr so anspruchsvoll vor die lebendige Impression. Heinrich Nauen endlich, der zugleich debütierte, hat sich kühn van Gogh als Vorbild erwählt. Mit unzweifelhaftem Talent. Diese Wahl verrät Ehrgeiz, ist aber so gefährlich, dass sie in der Folge noch durch anderes als durch Talent legitimiert werden muss: durch starke Willenskraft und durch eine Phantasie, die selbständiger Transfiguration fähig ist.

Bei Schulte geriet der Besucher am Beginne der Saison in einen Ozean von Ölfarbe. Es entsteht neuerdings ein Maljargon internationaler Modernität, der in äusserlich charakterloser Weise vom Impressionismus herkommt. Am liebsten schwadroniert darin das entschiedene manuelle Talent, das heute überall wild wächst. Die jungen Spanier Castelucho und Mezquita wirtschaften mit grellen Farben, dass Einem die Augen beissen. Viel Atelierbegabung; aber nur Kravattenkultur. Mezquita ist der Hoffnungsvollere. Doch was will es sagen, wenn er es wirklich bis zum Zuloaga bringt! Das heutige Spanien scheint einer ernsthaft sich

beschränkenden Malkunst nicht fähig zu sein. Die Maler, die sich im Club Berliner Landschafter vereinigt haben, treiben es kaum anders. Wieviel mehr haben wir doch von Nussbaum erwartet! Es giebt bei ihm wie bei Ernst Kolbe, Liedtke oder Sandrock nur ein naturalistisch romantisches Ungefähr, eine mit schweissvoller Mühe erzwungene Skizzenhaftigkeit. Würde man zwischen ihre Bilder einen schlechten späten Thoma hängen: er schlüge sie alle mausetot. Und das will etwas sagen! Mit Unbehagen ist auch von den letzten Arbeiten Philipp Francks zu sprechen. Er steckt immer tief im Versuch, verrät stets viel Talent, mehr guten Willen und am meisten Fleiss. Aber er bleibt ein Dienstbote der Natur. Diesesmal zeigte er Pferde im Wasser. Bunt, aber nicht lebendig farbig; plastisch richtig, aber mit der Richtigkeit eines modernisierten Anton von Werner. Er giebt Naturausschnitte, fleissig durchgemalt bis zum Rand, aber keine Bilder, die nach Gesetzen eines raumgliedernden Rhythmus, aus freier Motivenwahl entstehen. Aber er sucht ehrlich und treu das ihm Gemässe und so begleitet sein Ringen die Teilnahme.

Bei Gurlitt bewies Walser mit Skizzen für Theaterdekorationen, dass sein Talent zu Weiterem reicht als zur Mitarbeit am Theater. Die gesunde Natur drängt in letzter Zeit den bedenklichen Beardsleyeinfluss und die ermüdende Biedermeierei mehr zurück. Es ist nun nicht mehr einzusehen, warum Walser nicht den Zielen sollte zustreben können, die Maurice Denis locken. Ein Theatermann ist er nicht. In dem Sinne wenigstens nicht, wie Craig es ist. Das heutige Theater kann sein Dekorationstalent nur gut brauchen. Vor den ausgestellten Skizzen dachte man kaum an den Theaterzweck; sie wirken bildhaft, oder illustrativ, aber nicht wie Vorlagen, wonach sich Theatermaler, Regisseur und Schneider richten können. Dem Theater kann die spielerische, japanische Knappheit Walsers nur Anregungen geben. Gar zu feine Anregungen oft, die auf der notwendig vergröbernden Bühne nicht immer zur Geltung kommen. Wichtiger ist, dass diese jungfernzarte aber graziöse und fein differenzierte Begabung der Malerei erhalten bleibt, dass seine Theaterkunst ihm nicht allein Lebenszweck wird.

Das wichtigste Ereignis – glücklicherweise ein bleibendes! — ist die Neuordnung der Nationalgalerie. Der in glücklicher und reicher Weise vermehrte Besitz präsentiert sich jetzt so vorteilhaft, dass wir fast von einer neuen Galerie sprechen dürfen. Herr von Tschudi hat mit dieser That die Jahrhundert-Ausstellung nachträglich noch in glänzender, unwiderleglicher Weise legitimiert. Es wird im Einzelnen noch von diesem schönen Unternehmen zu sprechen sein.

❊

Die deutsche Jahrhundertausstellung 1906. II. Teil. Katalog der Gemälde mit 1137 Abb. München. Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. 1906. Mk. 60.

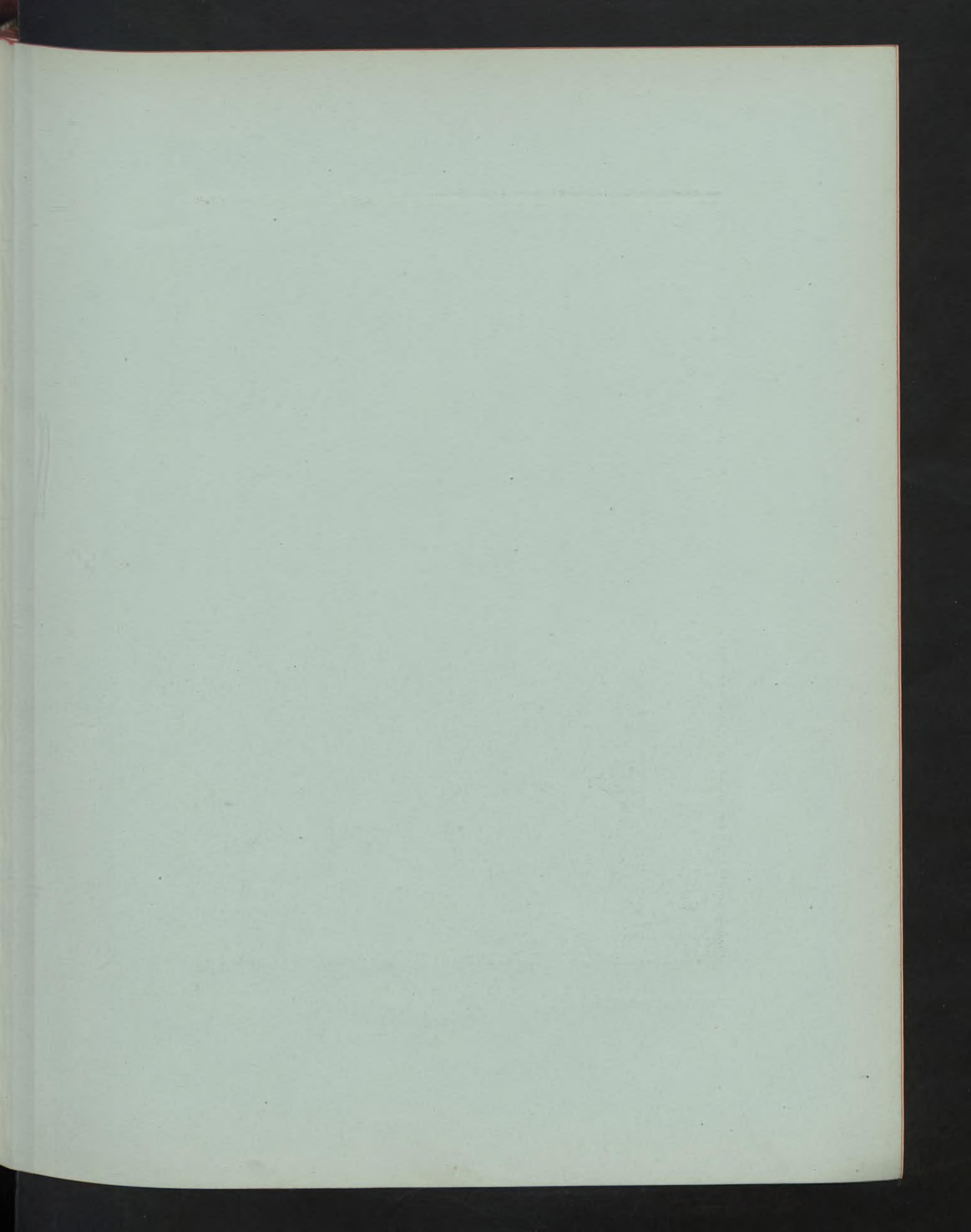
Der seinerzeit (Jahrg. IV. Heft 11, S. 489) angekündigte zweite Teil des grossen Abbildungswerkes, das den Bestand der deutschen Jahrhundertausstellung übermittelt, liegt nunmehr vor. Sein Äusseres, so sehr es im wesentlichen dem ersten repräsentativen Band angeähnelt ist, giebt sich einfacher und anspruchsloser, wie es sich für eine ergänzende Publikation geziemt. Es fehlen die posthumen Ehrenbezeigungen der Mezzotinti, und man hat von der mehr oder minder auszeichnenden Graduierung des Massstabes abgesehen.

Dieser einheitliche Eindruck des Ganzen gereicht dem praktischen Zweck des Werkes zu hohem Nutzen. Es ist, gleich den ähnlichen englischen Unternehmungen, z. B. dem grossen dreibändigen Katalog der National Gallery, die bündigste bildliche Vorführung einer idealen Kunstsammlung, in der vereinigt wäre, was die deutsche Malerei an Entwickelungsfaktoren für den augenblicklichen Stand der Dinge geliefert hat. Die Tendenz, die der erste Band mit seiner engen Auswahl und seiner Gruppierung notwendig vertreten musste, ist hier ausgeschaltet. Das ruhige parteilose Gleichmass der alphabetischen Reihenfolge hält alle subjektiven Accente nieder, löst alle parteipolitischen Gruppenbildungen in ein friedfertiges Nebeneinander auf.

Höchst dankenswert empfindet man, dass Bilder und Text auf gegenüberliegenden Seiten sich entsprechen, so dass das störende Nachschlagen fortfällt. Nur vor diesem Texte kann man sich eines Zwiespalts der Empfindung nicht erwehren. Er enthält Seite für Seite nichts als die „summarische Beschreibung der Farben, die lediglich bestimmt ist, den Nutzen der Abbildungen zu vergrössern". Thut sie das wirklich und kann sie das überhaupt bewirken? Was soll man anfangen mit diesen „bordeauxrötlichen Zwischentönen", der „tintorettohaften Fleckenwirkung", mit all diesen koloristischen Nuancierungen und Differenzierungen, die viel zu kompliziert sind, um eine unzweideutige farbige Anschauung hervorzurufen? J. Meier-Gräfe hat sich der undankbaren und in ihrer Eintönigkeit beängstigenden Aufgabe mit unleugbarem Geschick und einer grenzenlosen Geduld unterzogen. Um so mehr muss diese ermattende Arbeit anerkannt werden, als sie niemandem nutzt, ausser Denen, die ein verkehrtes Katalogisierungsprinzip damit ad absurdum führen wollen.

Hans Mackowsky.

FÜNFTER JAHRGANG, VIERTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 24. DEZEMBER. AUSGABE AM DRITTEN JANUAR NEUNZEHNHUNDERTSIEBEN
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.





GOTTFRIED SCHADOW, FRAUENKOPF

KUNST UND KÜNSTLER 1907 FEBRUAR



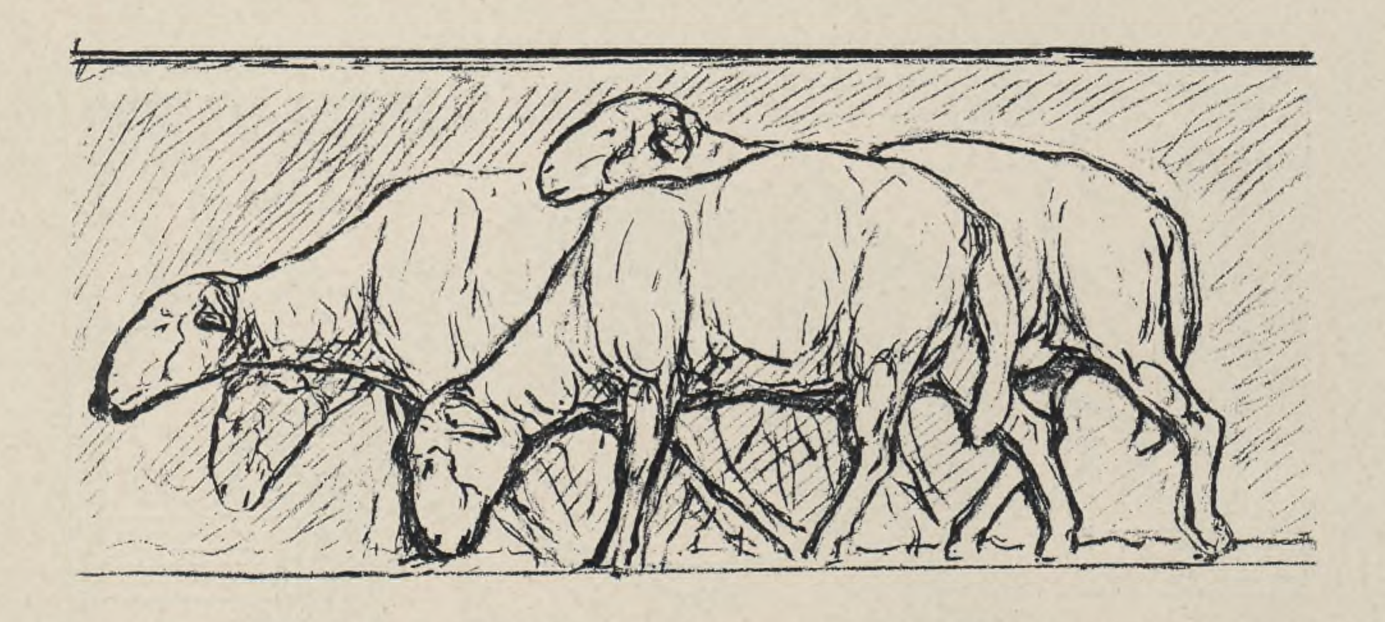
SCHWARZ-WEISS

VON

JULIUS ELIAS

Ausstellungen der zeichnenden Künste sind altes Sezessionsvorrecht. In Deutschland ist München vorangegangen. Paris hatte als Frühjahrsunternehmung sein *„Blanc et noir“*, London sein *„White and black“*; als nun 1896 die Münchner Sezession ihr erstes Lustrum schloss und das Mutterhaus verliess, da konnte man als ein wichtiges Ergebnis allgemeinerer Bilanz feststellen, dass durch die Sezession eine Kunstübung, die im Deutschland des neunzehnten Jahrhunderts niemals gut beraten war, frisch wieder auflebte: die Zeichenkunst. Hier ward eins der segensreichsten Resultate geborgen, deren das internationale Sezessionswesen sich rühmen durfte. Das feine Kabinet der „graphischen Künste“ (dieser Name war ein Topf, in den alles geworfen wurde) hat in jedem Jahr, vornehmlich aus Paris einen grossen Reichtum an Blättern gebracht, die einerseits wie Flugsamen die Einflüsse des reizenden Jajonismus, der herben präraffaelitischen Schöne und des grillig-kränklichen Aubrey Beardsley-Rokokos herüber- und weitertrugen, andererseits — und dies war wichtiger — in schlagkräftigen Zeugnissen darstellten, was der Impressionismus und seine, wie die Goncourts sagten, „lebendige Linie“, für die gründliche Umgestaltung des Begriffs Zeichenkunst gethan hatten. Diese Kunst hörte auf, nur Stiefkind zu sein. Dresden nimmt die glückliche münchener Gepflogenheit als ein Zugstück seiner internationalen Ausstellungen auf (der dresdener Kunstbetrieb besteht, seit Gotthard Kuehls gesegnetem Eingang überhaupt im Fortspinnen, im Befestigen des Geschmacks Anderer); aber auch hier wird das graphische Kabinet immerhin noch als Annex, als Begleiterscheinung behandelt, von der man Notiz nehmen kann oder auch nicht.

Berlin nun, die energische Erfüllerin des sezessionistischen Gedankens, macht reinen Tisch:



A. GAUL, SCHAFE

man veranstaltet eigene, selbständige Ausstellungen der „zeichnenden Künste". Liebenswürdige Künstlerkaprice steckte die Grenzen sehr weit, man stopfte alles in die Sammlung, was die findigen Hände nur erraffen können: Studien, Skizzen, Radierungen, Lithographien, heliographische Reproduktionen, Schönschriftliches, Pastelle, Gouachesachen — ein „Salon" so gross, dass Jeder seinen Spezialsalon darin erleben konnte. Und das Schönste war, dass sich der Genuss hier aus früher verachteten Dingen zusammensetzte. „Werkstatt des Künstlers" — eheu! Was im lässig-launigen Spiel der Kräfte die Persönlichkeit hervorbringt, im ersten Anlauf, was sie sich erobert auf den ersten Anhieb, ist doch nur Nebenwerk, Mittel zum Zweck seiner grossen, runden, fertigen Sachen; das soll der Künstler für sich behalten, in seinen Mappen verschliessen .... Mit dem Impressionismus kamen dann die Zeiten herauf, da die schwärmende Studie mehr interessierte als das endlich gewonnene, der reifen Wirkung zugeführte Bild. In diesen Studien konnte in höherem Grade etwas Erlebtes und Ausgelebtes sein als auf der ausgeführten Leinwand. Vor zwanzig Jahren habe ich meine Sammlung damit begründet, dass ich lauter Studien kaufte; die Menschen, die zu mir kamen, sagten mir ins Gesicht, dass ich nicht bei Troste sei. Ich aber war glücklich über meine malerische „Visitenkarten"-Schale; über diese schönen, schimmernden, unauffälligen Dinge, die ohne Ausstellungsgedanken entstanden waren, diese kleinen Wunderwerke einer grossen unbewussten Stunde. Am farbigen Abglanz haben wir das Leben; hier hatte sich mit rascher, starker Faktur die Hand nachschaffender Künstlermenschen ins Leben der Natur hineingeschrieben.

Die Künstler wussten lange, dass in ihren Mappen, in den Winkeln und Kästen ihrer Arbeitsstätten ihr Wichtigstes und Bestes verborgen lag. Etwas, das Erzeuger und Erzeugtes zugleich war. Wie man über einem Brunnen hängt und plötzlich sein Antlitz erblickt in kristallener Klarheit, so lagen sie wohl über diesen stillen Tiefen, dem „Urborn der Schöpfung", und fanden da die Physiognomie ihres Wesens unmittelbarer und einprägsamer wieder als in den grossen Werken, die die Welt bewunderte. Es ist der Schöpfergenuss in Einsamkeit. Wenn der Künstler nur von „des Ausformens Seligkeit" erfüllt und mit keiner Faser des Seins einem Andern tributpflichtig ist.

In der modernen Zeichenkunst konzentriert sich diese egoistische Art des Künstlerseins. Auf dem Weg über die Malerei ist sie so geworden, wie sie ist. Und in den Zeichnungen eines Max Liebermann wiederum, in diesem einfach abgestuften Spiel von Schwarz und Weiss, steckt mehr malerischer Geist und Gehalt als in hundert auskolorierten Bildern, die die Wandflächen unserer Ausstellungen und Museen bedecken.



M. LIEBERMANN, STURM

Zuerst war so eine sezessionistische Ausstellung der „zeichnenden Künste" wie eine lustige Olla potrida, woraus Jeder den Bissen sich holen konnte, der ihm am schmackhaftesten vorkam. Mit der Zeit aber hat man sich erfreuliche Beschränkungen auferlegt. Man hat das unmittelbare Verhältnis des Künstlers zur Natur lebhafter und entschiedener zum Darbietungsmassstab gemacht, und jetzt in der vierten Unternehmung, die sich nicht im Sezessionsgebäude, sondern in den kleineren und vertraulicheren Räumlichkeiten des Salon Paul Cassirer aufgethan hat, ist man dem Ideal um ein sehr Bedeutendes näher gerückt: die Gleichwertigkeit der zeichnenden mit der malenden Kunst aufzuzeigen, in dem man einerseits ein vorbereitendes stimmungshaftes Studienmaterial, andererseits das Zeichnerische sammelt, das ein eigenes Leben führt. Das rein Graphische tritt wesentlich zurück; der falsche Ton des Illustrativen (d. h. einer Sache, die nicht in sich selbst Element künstlerischer Freude ist, sondern etwas anderes mit Linie oder mit Linie und Farbe umschreiben soll, was ebensogut durch Worte geschehen könnte, — ich denke an die Skarbina-Naturen) ist bis auf ein weniges unterdrückt; diese erläuternden und beschreibenden Blätter werfen natürlich populäre Nahrung ab, deren auch eine sehr vorgeschrittene Kunstunternehmung nicht völlig entraten kann. So befriedigt ein witziger Kopf wie der Berliner Zille, dessen Hand, mag sie nun den Griffel führen oder farbige Pointen aufsetzen, ziemlich roh dahinfährt, die Neugierde nach dem Dasein vorstädtischer Dirnen und Bassermänner, nach den Tingeltangellustbarkeiten und Sonntagsscherbeleien der Bannmeile. Einer der restlos sagt, was er zu sagen hat. Es sind chansons rosses, in die Anschauung transponiert. Zilles Spezialität ist die tragiko-groteske Linie proletarischer Schwangerschaft. Der abgearbeitete Körper erscheint in einer seltsam-melan-



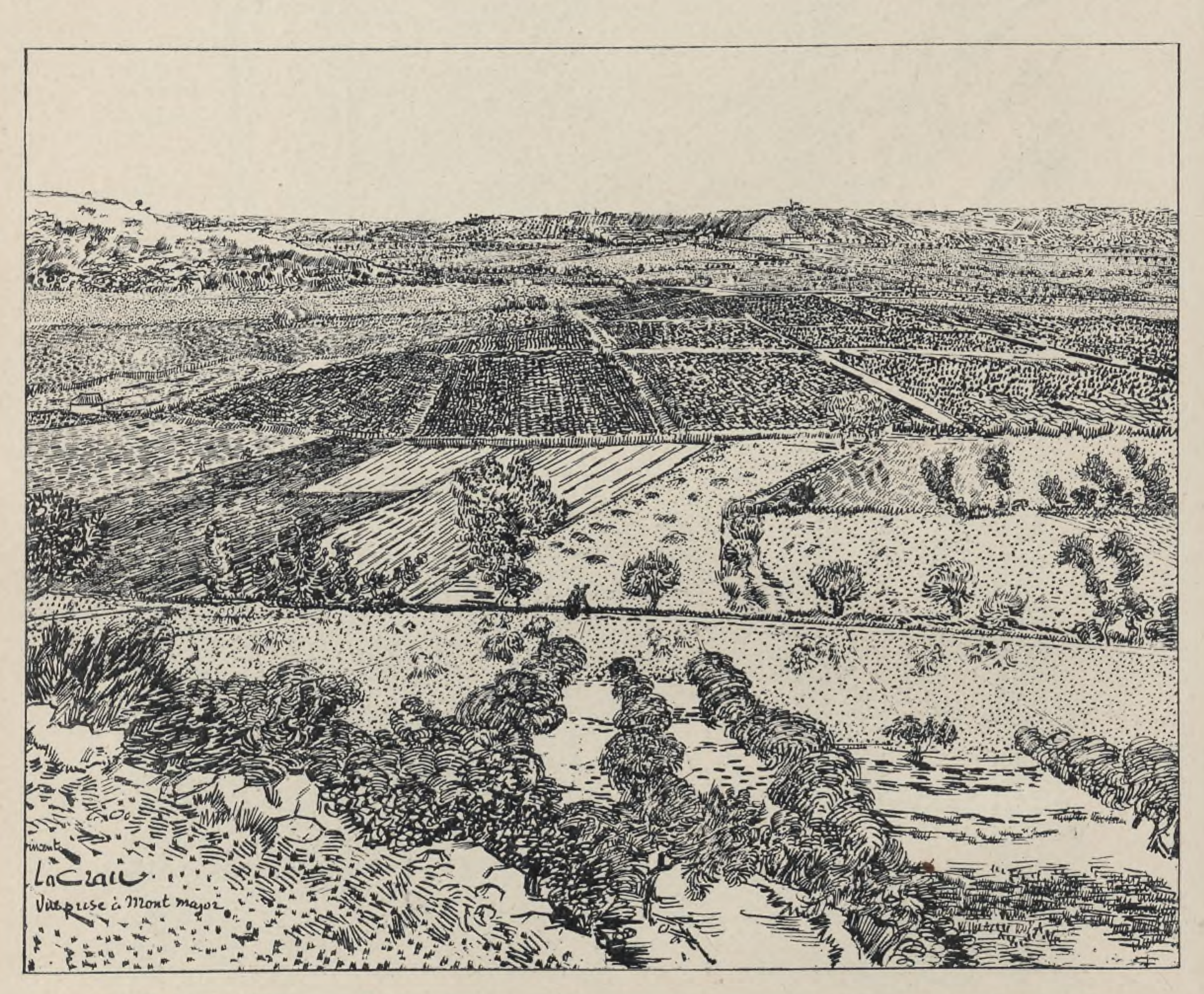
L. CORINTH, BEIM BADEN

cholischen Form der Ausrenkung. Hier ist der Künstler ein wenig mehr als nur der amüsante Sittenaufzeichner: etwas von der ernsten, erdhaften Menschenbetrachtung eines Millet und Daumier schimmert durch, etwas von ihrer wundervollen stillen sozialen Empörtheit. Ich muss hier den Namen Slevogt hinsetzen, wegen des zufälligen literarischen Untertons. Die Federzeichnung „Die Witwe" könnte gewiss eher auf einer jener phantastisch-humoristischen Eingebungen beruhen, wie sie dem trockenen berliner Spiessbürger Zille, dem es in den „Geheimnissen" von Berlin N. so kannibalisch wohl ist, kaum zuzutrauen wären. Aber schliesslich ist dieses Kindchen einer Teufelslaune doch nur durch ein vielverbreitetes Volksliedmotiv zur Welt gekommen, durch den Freudensang der Frau, die bei Krankheit und Tod des schlimmen Eheherrn den Himmel offen sieht: „Mon mari est bien-malade, bien malade u. s. w."

Zeichnerische Handfertigkeit ist bei Vielen, Originalität des zeichnerischen Erfassens ist immer bei Wenigen nur gewesen. Orlik sieht unsern père Pissarro, den weisen Patriarchen der Manetschule, als veritablen Japaner — spielerische Maske, sehr geschickt, doch Manier; Kandinsky nimmt alle Kraft zusammen, seinen Aubrey Beardsley-Stil aus



V. VAN GOGH, CAFÉ



V. VAN GOGH, FLACHLANDSCHAFT



W. LEISTIKOW, LANDSCHAFT

dem kränklich Cerebralen ins Derbsinnliche zu ziehen; Leonard tritt als ein kleiner höchst manierlicher Degas oder Lautrec auf; Käte Kollwitz setzt ihr heiliges Revolutionspathos fort und sucht durch Studien am weiblichen Modell akademisch in Übung zu bleiben: eine, wie aus der vierten Dimension geisternde melancholische Frauenmaske in Eugène Carrières Art, zeigt, dass pariser Reisen nicht ohne Eindruck auf sie geblieben sind. Das sind einige Typen von anerworbener Fähigkeit; sie wären leicht zu vermehren: man kann bei ihrer Betrachtung sich ästhetisch gereizt fühlen, aber man kann dabei künstlerisch nicht glücklich werden („man kann dabei nicht singen, dabei nicht fröhlich sein"). Indessen, da die Gruppe der Aussteller diesmal leichter zu überschauen ist, so treten auch Die einleuchtender und stärker hervor, auf die es schliesslich ankommt: die Traditionslosen, Die, die im eigenen Namen antreten, etwas ganz Natürliches und Einfaches aussprechen müssen, das nur so und nicht anders ausgesprochen werden kann. Ihnen drückt die Natur sich ein, wo sie gehen und stehen; nichts tritt zwischen sie und die Natur.

Liebermann und van Gogh. Jener scheint in den Ausdrucksmitteln „geistreicher" als dieser. Doch nicht um die paar Finessen handelt es sich, um die im Lauf der Jahre besser und besser funktionierenden Bewältigungs-, Vereinfachungsmethoden, sondern um die ursprüngliche Leidenschaft, die im Innern glüht und unbewusst zum Werke treibt. Und diese Leidenschaft ist in der reifen Künstlerorganisation Liebermanns, die, von Schicksals wegen, den Kreis ihres Könnens ganz durchlaufen durfte, nicht schwächer als in der von Wahn und Todesangst gerüttelten und geschüttelten, fieberhaft von Arbeit zu Arbeit gejagten Neurasthenikerverfassung van Goghs. Beide nützen die Zeichenkunst, um in möglichst gedrungener Schrift ihrer Naturempfindung, Dem, was sie selbst in der Natur erleben, Ausdruck zu leihen, ohne (in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle) an das künftige Schicksal Dessen zu denken, was im schönen Augenblick ihr Zeichnen ihnen ausdrucksvoll und charaktervoll abwirft. Das Erschaffene kann als Vorstudie in einem grösseren Ganzen aufgehen, oder es kann für sich bestehen bleiben als ein aufrichtiges Dokument des im verkürzten Verfahren gewonnenen Verhältnisses zur Natur. Wie die Eindrücke erreicht werden: bei Liebermann diese kosmische Poesie des Windes, diese zögernden Dämmerungen, dieser man möchte sagen: Salzgeschmack der Meeresniederungen, die Bewegung und Erregung in Baum und Busch, die melancholische Sehnsucht, die



K. KOLLWITZ, FRAU



J. PASCIN, NONNE

über der Ebene mit dem tiefen Horizonte liegt, die warme Heimlichkeit des bürgerlichen Gärtchens; bei van Gogh: die Hoffnung aufbrechender Äcker, der Heiligenschein des Morgens, der die erwachende Stadt jungfräulich verklärt, die fast hörbare Stille weitgestreckten, vielgegliederten Ackerlandes, die glänzende Feuchtigkeit des Elements in einem Gewässer, die faullenzerische Bohêmestimmung eines Vorstadtcafés, die gobelinhafte Gebrochenheit einer von der Natur dekorativ erdachten romantischen Felslandschaft, der breitausladende Prismenschimmer hochstehender Sonnen — wie solche Eindrücke erreicht und vermittelt werden, durch einen einfachen und sparsamen Wechsel von Schwarz und Weiss, das ist im letzten Grunde ein Geheimnis. Nie wollen diese Künstler die Natur gleichsam nur überwinden, in belanglosen Einzelheiten fassen; sie wollen sie sich zu eigen machen, ganz in ihr Kunstgefühl einsenken, uns Das voll eindrücken, was sie selbst im gegebenen Augenblick vor dem Naturausschnitt empfunden haben. Es ist das naive Herausstellen des ersten künstlerischen Erregungsmomentes.

Liebermann interessieren vor allem die atmosphärischen Probleme; die Farbenwerte der Natur führt er auf ein Licht- und Schattenspiel zurück. Er hat selbst einmal von der „Hieroglyphenschrift der Zeichnung" gesprochen. Damit hat er das Andeutende, Übersetzende, Auslassende seiner Zeichenkunst gestreift, das Konzentriertsein auf einen künstlerischen Zweck, nach dessen Erfüllung und Vollendung ihn die Details des Naturbildes nichts weiter angehen. Aber das Wort enthält zugleich einen Appell an die mitschaffende anschauende Phantasie des Betrachters: „Hier fordert man euch auf zu eigenem Dichten, von euch verlangt man eine Welt zur Welt", wie Goethe vom alten improvisierten Theater Shakespeares sagt. Vincent van Gogh wird nicht allein von dem wirklichen Spiel des Lichtes und der Luft angezogen, von der Gegensätzlichkeit heller und dunkler Partien: er hat eine Linienführung, deren kräftig-sorglose Naivität und klare Vibration äusserst bestechend sind. Er macht nie den Versuch, mit dem Finger Schatten zu wischen. Mit einer dicken breiten Gänsekiel- oder Rohrkielfeder arbeitend, lässt er seine Linien weiter oder enger, voller oder schriller schwingen. Diese lineare Ausdrucksfähigkeit und Rhythmik ist das Merkwürdigste, was man sehen kann. Bald ist eine ganz neo-impressionistische Wirkung des Malerischen erreicht, bald wird die Erinnerung an herbe

und strenge Grösse, die Holzschnitt-Urkraft alter Renaissancemeister aufgerufen.

So reizend man die zeichnerische Formsuche der Plastikernaturen, dieses flächige Spiel gestaltender Kraft, bei Klinger und Gaul und Lederer, vor allen aber bei dem Franzosen Maillol, finden mag, der mit seinem holden Frauentypus einer primitiven Wildheit Gauguin bildhauerisch erfüllt; so hoch man den fröhlichen Elan Corinths einschätzen mag, dessen rastloser Wirklichkeitssinn so viele Eisen im Feuer hat; so gern man das idyllische Leitmotiv der summarischen Naturaufnahmen Leistikows in sich aufnimmt; so wenig man abgeneigt ist, vor der unerschrockenen sexuellen Phantastik des west-östlichen Satansknaben Pascin einen Standpunkt jenseits von Gut und Böse aufzusuchen: das künstlerische Grundwesen, das dieser Ausstellung in unserem Gedächtnis Dauer leiht, ruht auf jenen starken Zeugnissen einer persönlichen Bekennerschaft: Liebermann und van Gogh sind Saatensäer.



M. SLEVOGT, DIE WITWE



L. VON KALCKREUTH

VOM SITTENGESETZ DER SCHÖNHEIT

VON

ELLEN KEY



Geheimnisvoll wie der schaffende Kunsttrieb ist, sind auch seine Wirkungen. Dass diese auf verschiedenen Altersstufen und bei verschiedenen Bildungsgraden variieren, ist leicht erklärlich; aber warum der Eine durch einen Tonfall eine Strophe, eine Linie, einen seligen Schmerz erlebt, den der Andere, für Schönheit ebenso Empfängliche nicht empfindet, warum dasselbe Werk hier eine entgegengesetzte Gefühlsverbindung hervorruft wie dort: das ist ein Mysterium, dessen Ursachen im unbewussten, ererbten Seelenleben liegen mögen.

Wie dem auch sei: wenn wir Schönheit zu begreifen suchen, dürfen sich unsere Urteile nicht auf irgend welche, von innen oder aussen herbeigeholten Gründe stützen, die nicht in dem Werke selbst liegen. Du magst die Architektur „gefrorene Musik" nennen, die Abendröte ein Rosenfeld und

das Rembrandtlicht eine Predigt über die Freude am Guten. Aber du weisst, dass man nicht mit dem Generalbass baut, dass die Abendröte nicht durch Gartenkunst und das Rembrandtlicht nicht durch Menschenliebe geschaffen wird.

Die Gegenwart sieht den Zusammenhang zwischen den verschiedenen Gebieten der Natur tiefer als die Romantik. Sie vermengt deshalb nicht die Formen in jener willkürlichen Weise, die das romantische Abbild der Natur charakterisiert. Die neuromantischen Versuche, die Grenzen zwischen den Künsten aufzuheben, werden von dem Wirklichkeitssinn der Gegenwart zurückgewiesen. Wir verlangen, dass das Werk durch seine eigenen Bildungsgesetze seine Schönheit erringe; wir beurteilen es allein nach der Macht seiner Ausdrucksmittel und nach der Gewissenhaftigkeit, dem Genie, womit diese angewandt sind.

Dass der edelste Lebensinhalt ein Werk noch nicht stark machen kann, sieht man auf anderen Gebieten völlig ein. Niemand glaubt, der Beweis des Gelehrten sei richtig, wenn dieser ein Ehrenmann ist, und weil er als solcher gewissenhaft in seinen Beweisen sein muss. Niemand meint, dass die Ernte reichlich ausfällt, weil der Landmann die Seinen geliebt hat. Aber von gewissen Seiten wird verlangt, ein Werk solle gute Kunst heissen, weil der Künstler darin eine edle soziale Anschauung oder ein warmes Gefühl zum Ausdruck gebracht hat. Wird das Werk in erster Linie nach der Art der Ausführung beurteilt, dann huldigt der Kritiker — so heisst es — der lebensabgewandten Lehre von der „Kunst um der Kunst willen". Das Bedenkliche dabei ist, dass die so Klagenden zuweilen selbst Künstler sind. Künstler freilich ohne eine ihrem Willen entsprechende Macht. In der Kunst gilt jedoch der „gute Wille" nichts. Die Kunst ist in ihrer Sittlichkeit strenger als die Moral. Der überzeugteste Verkünder des Satzes l'art pour l'art, Spinozas grosser Schüler Flaubert, legte Summen von ethischem Ernst in seine wunderbare Stilkunst. Aber nach der Wertnorm der ethisierenden Ästhetik ist ein Flaubert sittenlos, während man ein kleines Fräulein, das etwas über Menschenliebe zusammenreimt, erbaulich nennt.

✻

Im Lebenskampf haben sich die zweckmässigsten, mit anderen Worten lebenstauglichsten Formen durchgesetzt. Sie sind für uns dann die schönen geworden. Die evolutionistische Anschauung vom Ursprunge der Schönheit bestimmt jetzt auch deren Lehre. Auch in der Ästhetik bedient man sich immer mehr der naturwissenschaftlichen Methode: man untersucht die Erscheinungen und erforscht ihre Ursachen und Entstehungsgesetze, während die ältere Ästhetik Schönheitsgesetze aufstellte. Gewiss findet auch die neue Ästhetik, dass die Entstehungsgesetze in vielen Punkten dieselben Bedingungen für das Kunstwerk schaffen wie es früher die Schönheitsgesetze thaten; aber wenn auch die neue und die alte Schönheitslehre zum Teil parallel gehen, so sind doch ihre Ausgangspunkte und Endziele ganz verschieden.

Die alte Ästhetik hing mit einer Psychologie des Idealismus zusammen, die in der Seele eine einheitliche, unteilbare und unsterbliche Substanz sieht, woraus Empfindungen, Gefühle, Gedanken und Willensregungen ausgehen, die sich auf das Göttliche, Wahre, Schöne und Gute richten und davon erfüllt werden können. Darum konnte man für das Schöne ein Ideal aufstellen, das für unveränderlich galt. Das Schöne sollte „die Vollkommenheit in der Form der Anschauung", oder „der vollkommene Ausdruck der ewigen Idee", oder „der Abglanz der überirdischen Schönheit" sein. Der Kunstrichter hatte zu entscheiden, inwieweit das Werk diesen Anforderungen genügte. Aber dabei begaben sich eigentümliche Dinge. Das Werk, das der Ästhetiker mit dreissig Jahren verwarf, duldete er mit fünfunddreissig; mit vierzig Jahren gab er zu, dass es nicht ganz der Schönheit entbehre und mit fünfundvierzig betonte er dessen bahnbrechende Bedeutung für die Kunst. Die göttliche Idee erwies sich, mit einem Wort, als unbeständig.

Oder vielleicht war, was die Kunstrichter ergriff, gar nicht die Verwirklichung der „göttlichen Idee", sondern die Fülle an Leben, Bewegung, Gefühl, die ihnen im Werk begegnete, die, wo sie in ungewöhnlicher Form auftrat, zuerst abstiess und erst allmählich siegte. Das Denken suchte die Ursachen der Schönheit über der Welt der Erfahrung, aber die Sinne fanden das Schöne innerhalb dieser Welt. So machten die idealen Gesichtspunkte unbewusst jene Wandlungen durch, denen alles in dieser Welt der ewigen Bewegung unterworfen ist; dann wenigstens, wenn der Schönheitssinn kräftig genug war, sich lebendig zu entwickeln.

Die Werturteile des neuen ästhetischen Denkens entspringen der Gewissheit, dass unsere Schönheits-



C. ORLIK, BILDNIS FERD. HODLERS, HOLZSCHNITT

empfindungen ohne Metaphysik erklärt werden können. Man untersucht jetzt die physiologischen und psychologischen Gesetze, denen die unser Leben steigernde Kraft der Kunst unterworfen ist. Nicht die Methode der dialektischen, sondern die der induktiven Psychologie kommt jetzt auch auf dem Gebiete der Kunst zur Anwendung. Die Kunst als eine Form menschlicher Kraftentwicklung, die Schönheit als ein Ziel menschlichen Strebens, als ein Mittel zur Erreichung menschlichen Glücks: das ist die neue Anschauung, die sich als ausserordentlich fruchtbar erwiesen hat. Man weiss z. B., dass auch in der Kunst die vollkommenste Bewegung die ist, die mit grösster Kraftersparnis höchste Wirkung erreicht. Man kann so ein Lebensgesetz nach dem anderen beobachten, und man wird in den künstlerischen Lebensäusserungen stets das ihm entsprechende Kunstgesetz finden.

Was die Entstehung des Kunsttriebes betrifft, so hat die folgende Ansicht grossen Anschluss gewonnen: Selbstempfindung ist die höchste Lust. Je reicher unser Bewusstsein von uns selbst ist, je voller wir uns in uns selbst verwirklicht fühlen, desto mehr Lust empfinden wir. Und diese Lust will ausgedrückt werden. Ein Mittel dazu ist die Kunst. Der Kunsttrieb ist im Innersten das Bedürfnis, Widerhall für ein übermächtiges Gefühl zu wecken. Er erreicht sein Ziel durch Auswahl, Vereinfachung, Über- und Unterordnung, durch den Rhythmus und die Symmetrie, durch harmonische Ausgleichung und Entgegenstellung, wodurch, bewusst oder unbewusst, die Ausdrucksfähigkeit gesteigert wird. Die Auslösung der Energie, die das Kunstwerk beim Zuschauer oder Zuhörer hervorruft, erzeugt eine ästhetische Lust, deren Stärke genau im Verhältnis zu den Kräften steht, die in Bewegung gesetzt werden.

Der ethisierende Ästhetiker verlangt, dass der Künstler selbst eine sittliche Charakterrichtung habe, die nach sittlichen Bewertungen auswählt und abgrenzt; der ästhetische Ethiker verlangt hingegen, dass der Künstler einheitlichen Charakter in seiner Kunst zeige. Dass er das Gleichgültige und Zufällige ausscheide, dass er auswähle und abgrenze, nicht nach ethischen Gesichtspunkten, sondern geleitet von künstlerischen Gestaltungsgesetzen, die die höchste kraftmitteilende Macht im Leben der Gegenwart und Zukunft verbürgen. Wenn dies geschehen ist, dann ist das Werk selbst eine grosse notwendige Form des Lebens geworden; dann ist es als eine neue Kraft in die aufsteigende Bewegung des Lebens eingetreten.

Die Welt liegt vor dem Künstler wie vor ihrem Schöpfer, sagt Goethe. Und der Künstler zeigt sich als ein grosser, unparteiischer, alles liebender Gott, wenn er den „irdischen Staub" wählt, woraus er Menschen schaffen will. Mag aus dem Staub ein Jesus oder ein Satan werden: er besitzt in gleichem Grade sein Vaterherz. Denn er sieht aus dem „Gesichtspunkt der Ewigkeit": das Böse im Guten, das Gute im Bösen, das Ganze im Einen, das Eine im Ganzen. Für den echten Künstler ist die Welt beseelte Sinnlichkeit oder versinnlichte Seele. Darum giebt der Künstler in seinen Werken die höchste Offenbarung über den „Weg des Heils" für die noch unter den Leiden des Dualismus schmachtende Menschheit.

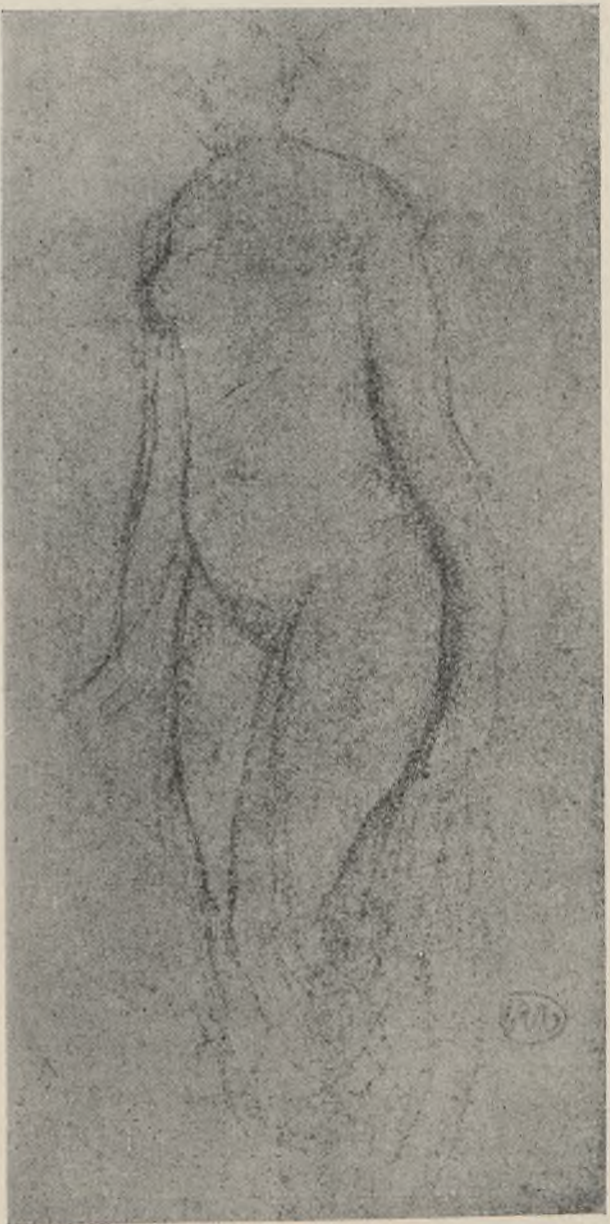
Was bedeutet das: Schönheitsgefühl haben? Dass die Dinge durch die Sinne zur Seele sprechen; dass Augen, Ohren und alle Sinne Gefühle und Ge-

danken erwecken. Die meisten Menschen, die von Schönheit sprechen, haben jene oberflächliche Anschauung, die sich in Redewendungen wie diesen ausdrückt: die Schönheit verhält sich zum Leben wie die Kletterrosen zum Gebäude. Aber wer die Schönheit so sieht, dem bedeutet sie auch nicht viel. Wo sie etwas bedeutet, da ist sie nicht ein Zierrat, der sein oder nicht sein kann; da ist sie vielmehr organisch eins mit dem ganzen Leben und bestimmt bis in jede Einzelheit seine Gestaltung. Ist schon Sinnlichkeit die Grundbedingung für den Genuss jeder Art von Schönheit, so ist sie am allerunentbehrlichsten für den Schöpfer der Schönheit, der bis in jede Fiber „sinnlich" ist. Das Herz des Künstlers mag ewige Ideen anbeten. Aber seine Hände müssen den Ton und die Farbe und die Saiten anbeten, wenn es ihm gelingen soll, bei Anderen Andacht zu erwecken. Er mag alle ewigen Ideen leugnen, und er wird doch ewige Werke schaffen, wenn das Leben ihn mit der Macht des sinnlichen Fühlens gebenedeit hat. „Der Künstler denkt die Dinge zu Ende", und zwar ebenso logisch wie in einer philosophischen Schlussfolgerungskette. Aber er beweist sie durch sinnliche Notwendigkeit.

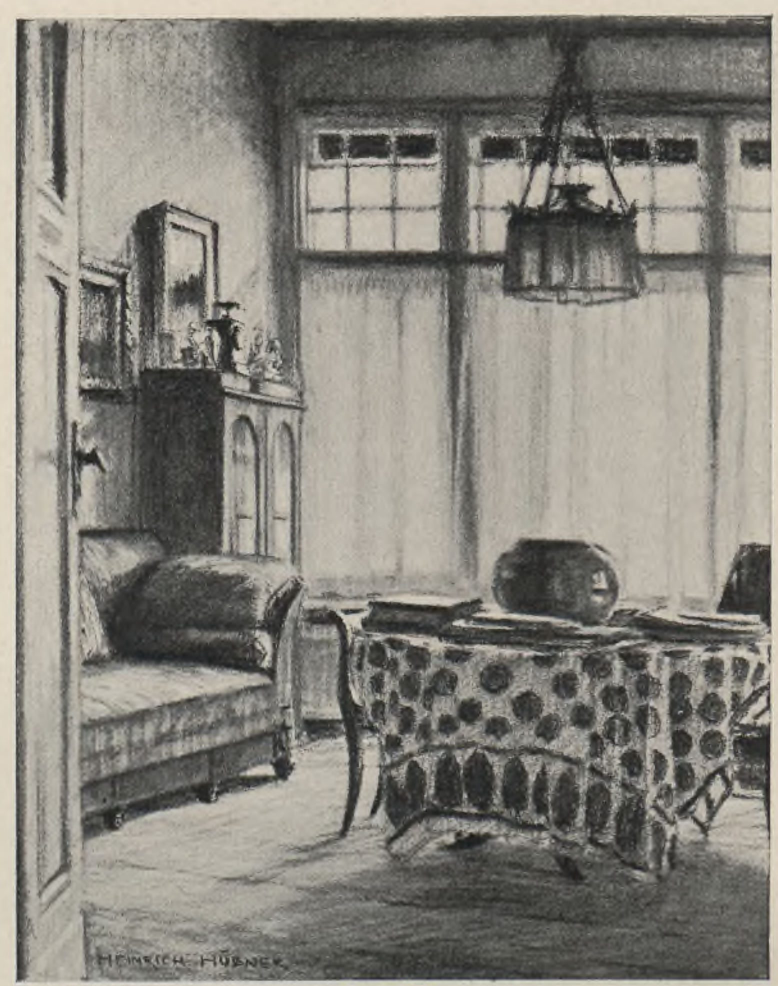
Der Lebensgläubige weist die idealistische Gesetzgebung auf dem Gebiet des Schönen ebenso entschieden zurück wie auf dem des Wahren und Guten. Er drückt überall — so auch in der Schönheit — seine Frömmigkeit durch den Eifer aus, womit er die organisierenden Kräfte des Lebens erforscht, durch die Ehrfurcht, womit er sie betrachtet. Er glaubt nicht, dass seine Erkenntnis, warum das eine Kunstwerk bedeutungsvoller ist als das andere, ihn zu entscheiden berechtigt, wie oder was der Künstler schaffen soll. Um so weniger glaubt er es, als er zurückblickend einsieht, dass die Kunstlehre, die den Idealinhalt der Kunst ohne Rücksicht auf die Produktionskraft bestimmte, stets eine Décadence der Kunst herbeigeführt hat, während die Freiheit — die zugestandene oder die von den Künstlern erzwungene — immer die enggezogenen Grenzen des Allgemeingültigen erweitert und den Lebenswert der Kunst gesteigert hat.

❊

Man kann die Leerheit des Geredes vom „Allgemeinmenschlichen" als Norm in der Kunst gut beweisen, indem man in bestimmten Fällen daran erinnert, dass die Kunst die Entdeckerin von Werten gewesen ist, die dann als „allgemeinmenschlich" erkannt worden sind. Wer erinnert sich nicht, mit welchem Eifer die „allgemeingültige" Meinung verfochten wurde, dass der Arbeiter nicht in die Kunst gehöre! Bauern in Sonntagstracht — gern; aber was konnte die Kunst der Hässlichkeit und Düsterkeit der Arbeit abgewinnen? Die Kunst sollte durch Bilder der Schönheit und Harmonie erfreuen, die Kunst sollte . . . . ja, mag jeder selbst die Kurbel zu dieser abgespielten Leier drehen! Und heute? wer möchte die Arbeiter noch aus der Kunst entfernen! Wir wären dann gezwungen, einige der herrlichsten Werke der Gegenwart zu



A. MAILLOL, ZEICHNUNG



H. HÜBNER, INTERIEUR

vernichten. In der Landschaftskunst wiederholt sich ganz dasselbe. Früher war nur der blaue Himmel schön, und allein die Holländer mit ihrem schon im siebzehnten Jahrhundert wunderbar regen Gefühl für Stimmungen, malten trübes Wetter. Die Wolken, die noch auf den schönsten Werken der italienischen Renaissance regungslos dastehen wie aus Alabaster, werden erst im holländischen Landschaftsbild bewegt, von Sonne durchschimmert, vom Wind aufgelöst. Allmählich haben wir gelernt, jede Schattierung von Grau zu lieben, das heisst gerade die Himmelsfarbe, die die „allgemeinmenschlichen" Gefühle einmal aus der Kunst verbannten. Was man noch zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts Landschaftsschönheit nannte, darüber belehrt eine Kunstkritik, in der dem Künstler „angenehme" Landschaften empfohlen werden, während „Unwetter, Blitze und Alpen" aus der Kunst verwiesen wurden. Im neunzehnten Jahrhundert erhält man durch einen Aufsatz von L. de Geer einen Einblick in die Norm der Zeit für Schönheit der Landschaft. Aber wie begrenzt wirkt jetzt diese Bewertung! In der Landschaft wie im Menschenleben scheint uns jetzt die Eigenart, die Einheitlichkeit, das in sich selbst Abgeschlossene und Machtvolle schön. Die Kiefernhalde und der Sandstrand, die Heide und das Hochgebirgsplateau, der Sumpf und die Ebene, die Schären mit ihren Zwergtannen: all dies ist erst durch die Kunst den Menschen teuer geworden. Jetzt wollen sie nicht mehr die Stoffe entbehren, die sie früher mit dem Anspruch zurückwiesen, dass die „harmonische" oder „heroische" Landschaft der Gegenstand der Kunst sei, nicht die einsame und einförmige. Die moderne Landschaftskunst vermeidet eigentlich nur das in seiner Umgebung Unfertige oder seiner Umgebung nicht Angepasste, weil dies gewöhnlich das Charakterlose ist. Allem anderen

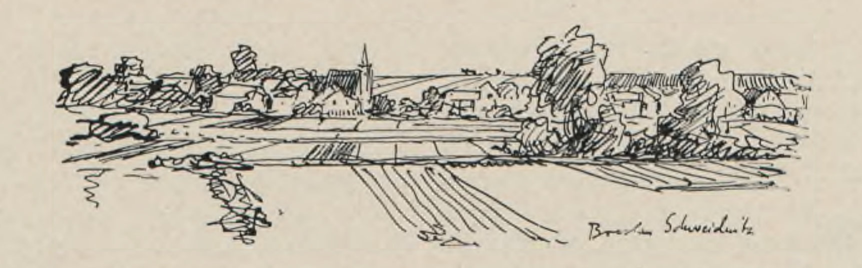
hat sie einen Schönheitswert abgewonnen und damit die Schönheitsfreude in der Natur tausendfach gesteigert.

Wir wissen wohl, dass in der Natur der Kampf herrscht, dass die Ruhe, die wir dort empfinden, auf unserer Blindheit beruht. Aber noch fühlen wir nicht die Qual der Natur, noch können wir uns erquickt fühlen, wenn wir von den Leiden des Menschenlebens zur Natur flüchten. Und wir können diese Erquickung heute fast aus jeder Form schöpfen, in der die Natur uns begegnet. Dass wir diese Möglichkeit errungen haben, kommt daher, dass Dichtungen und Kunst in die Natur eingedrungen sind, mit der vollkommensten Gleichgültigkeit gegen die Formeln des „Allgemeinmenschlichen". In jeder Zeit geht so der künstlerische Schönheitssinn als Pfadfinder voran, während anderseits die Wissenschaft und das Denken der Kunst buchstäblich in die Hände arbeiten.

Was liegt in der Kunst der Gegenwart im Vergleich zu der früherer Zeiten? Die Antwort ist leicht. In ihr liegt die wachsende Überzeugung der Menschheit von der Mannigfaltigkeit und Einheit des Lebens, vom Lebenssteigernden im Kampf ums Dasein, von der unablässigen Organisierung durch allen Wechsel. Der Schönheitssinn der Gegenwart findet im Werden eine Lust, die der Schönheitssinn früherer Zeiten nur in der harmonischen Vollendung fand.

✲

Der neue Mensch liebt die Kunst mit derselben uneigennützigen Liebe, die Spinoza Gott entgegenbrachte. Und so wird sein Denken grösser, seine Phantasie reicher, sein Gefühl tiefer als bei Dem, der der Kunst mit irgendwelcher Nebenabsicht naht, mag sie auch von reinster Art sein. Wer von der Schönheit der Kunst oder der Natur augenblickliche, unmittelbare und bewusste Hilfe bei einem Schmerz oder einer Pflichterfüllung verlangt, wird enttäuscht. Wer aber der Schönheit wunschlos naht, erlangt unbewusst erhöhte Stärke, seinen Schmerz zu tragen und seine Pflicht zu erfüllen. Die Schönheit, die dies bewirkt, ist nicht jene, die irgend eine „allgemeinmenschliche, ethische Wahrheit" mitteilt. Sie ist vielleicht nur in der Narzisse in deinem Gärtchen; vielleicht sind es die Sterne über deinem Hause. Oder es ist ein Werk der Kunst, lieblich einfach wie die Narzisse oder unergründlich wie die Sterne.





A. FEUERBACH, IN DEN BERGEN VON CARRARA

EINE NATIONALE GALERIE



Noch vor wenigen Jahren hätte der BerlinerGalerie für moderneKunst ein festes Programm nicht gegeben werden können. Erst die Jahrhundert-Ausstellung hat gezeigt, wie die nationale Kunstentwickelung des letzten Jahrhunderts im Museum rein und bleibend veranschaulicht werden kann. Oder sie hat doch zur Gewissheit gemacht, was vorher ein nur teilweise verbürgter Instinkt war. Niemals vorher ist das Material so anschaulich beisammen gewesen und nie konnte es vorher nach lebendigen ästhetischen Ideen so klar geordnet werden. Es kam Einem in dieser unvergesslichen Ausstellung zu Bewusstsein, dass dem Ideal einer modernen Galerie, die das Wort national mit Recht für sich in Anspruch nehmen darf, nur nahezukommen ist, wenn der alten, verwirrenden Frage: historisch oder ästhetisch? entschlossen die Entscheidung gesucht wird.

Beide Worte werden in der Regel zu eng begriffen. Historisch heisst sehr Vielen nur das nackte Nacheinander der Thatsachen. Diese meinen, die Kunstgeschichte hätte jedes Geschehnis, das einmal einer Gegenwart etwas bedeutet hat, in Permanenz zu erklären, auch wenn es ohne tieferen Einfluss



MAX LIEBERMANN, LANDSCHAFT

auf die Entwickelung geblieben ist. Darum konnte es Mancher nicht verwinden, dass Cornelius, Kaulbach und Makart die Jahrhundertausstellung nicht präsidierten. Mit dem Ausdruck ästhetisch wird andererseits gern der Begriff gedankenloser künstlerischer Genusssucht verbunden; und doch wird das Wort keineswegs durch den Hinweis auf die Reizempfindungen erschöpft. Kant hat die Beobachtung mitgeteilt, dass das Entzücken am Nachtigallensang sofort erlischt, wenn der Hörer erfährt, dass das Flöten, Trillern und Schluchzen mittels der Vogelpfeife hervorgebracht wird. Der Philosoph nennt das so zur Anschauung kommende Ingredienz des Genusses das intellektuelle Interesse am Schönen. Ein solches Interesse ist Bestandteil jeder gerade gewachsenen Ästhetik, denn es macht die Formreize erst geistig vorstellbar und erhebt die mathematisch erklärbaren Lustempfindungen zur Höhe von Lebensgleichnissen. Nun leuchtet es ohne weiteres ein, dass sich um die reinsten und höchsten Formwerte auch die klarsten und beziehungsreichsten Gedanken und Ideen (intellektuellen Interessen) gruppieren müssen, weil Beides notwendig in Wechselwirkung steht. Es ist eine oft erprobte Erfahrung, dass ein altes Kunstwerk uns um so mehr von Zeit, Stil und historischer Stimmung mitteilt, je höher es künstlerisch rangiert. Nichts zieht so sehr lebendige Gegenwart an wie das bleibend Schöne, nichts ist mehr auf Wirklichkeit angewiesen als das Ewige. In guten Kunstwerken wittert das intellektuelle Interesse darum den zeugenden und gebärenden Geist der Geschichte; das schlechte Werk aber erinnert an das Zufällige der Zeiten, das den Registrator interessiert.

Die tiefer dringende Ästhetik ist es also, die im eigentlichen Sinne historisch anschaut. In den Museen für alte Kunst weiss man das längst; für moderne Sammlungen will man das Prinzip selt-



GUSTAVE COURBET, UHU EIN REH ANSCHNEIDEND

samerweise aber nicht gelten lassen. Der Grund mag in der unsicheren Wertung moderner Kunst zu suchen sein. Wahrscheinlich hätte um 1700 ein Galeriedirektor in Holland Rembrandts Bilder als historisch unwichtig zurückgewiesen. Um so wertvoller ist es, dass Hugo von Tschudi nun in seiner Berliner Nationalgalerie einer reifen ästhetischen Betrachtungsweise zum Sieg verholfen und damit ein Beispiel gegeben hat, das früher oder später zur Nachfolge zwingen wird. Ihm ist die Jahrhundertausstellung eine Art Generalprobe gewesen. Gestützt auf die dort gesammelten Erfahrungen hat er es bei der Neuordnung seiner Galerie nun versucht, die im Ästhetischen sich selbst registrierende Linie historischer Notwendigkeit zur Anschauung zu bringen. Das ist ihm gelungen, wie es kaum zu erhoffen war. Seine Arbeit ist nur mit der Lichtwarks zu vergleichen. Wo dieser aber naturgemäss auf das Lokale den grössten Nachdruck legen muss, erwächst dem Berliner Galerieleiter die weitere Aufgabe, allgemeine nationale Entwickelungen zu zeigen.

Die ideale Galerie hat Tschudi natürlich nicht plötzlich schaffen können; sie wird überhaupt kaum jemals möglich sein. Ein stetes Hindernis ist das unzweckmässige Gebäude, das durch die artistische Laune eines königlichen Dilettanten in der Anlage verdorben worden ist und eine Entfaltung im grössten Stil darum nicht zulässt. Und dann kann eine Galerie niemals ganz ihre Entstehungsweise verläugnen. Das heisst: den Zufall der Geburt. Es sammeln sich irgendwo im Privatbesitz eine Anzahl von Bildern an. Eines Tags werden sie dem Staat vermacht und in ein besonderes Gebäude gebracht; damit ist dann der Grundstein einer Galerie geschaffen. Die ersten Bedingungen kann eine Sammlung so wenig ganz verwinden, wie das Individuum Jugendeindrücke. Kommt über den halb zufälligen, planlos vermehrten Besitz dann ein organisierender Wille, so

sieht er sich ausserstande, das Unbeträchtliche plötzlich zu verwerfen und die grossen Lücken mit den verfügbaren Mitteln zu füllen. Die Berliner Galerie ist aus der Sammlung Wagener entstanden und durch Schenkungen vermehrt worden; das Haus ist in der Hauptsache für Cornelius gebaut und zur Verherrlichung des preussischen Ruhms in Schlachtenbildern und Fürstenporträts bestimmt worden. Um so erstaunlicher ist die mutige Konsequenz, womit Tschudi aufgeräumt, umgestellt und Planmässigkeit in den Wirrwarr gebracht hat. Erstaunlich, weil die That unter den Augen nervöser Behörden und im Jahrzehnt der Siegesallee ausgeführt werden konnte. Es ist scheinbar ausgiebig von dem Recht Gebrauch gemacht worden, überflüssige Bilder an die Provinzmuseen abzugeben; und wenn davon auch die Provinz in vielen Fällen nicht erbaut sein mag, so ist es doch in der Kunst wenigstens notwendig, dass Zentralisation erstrebt wird. Was an Schlachtenbildern und von der historisch patriotischen Kunstparade übrig geblieben ist, soll in dem ersten der jetzt noch verschlossenen Corneliussäle vereinigt und so, durch Trennung von der guten Malerei, nach Kräften isoliert, durch die Gegenwart der grossen Menzels doch aber auch würdig abgerundet werden. Bis zu dem Zeitpunkt, wo auch dieser Zopf abgeschnitten werden kann.

Zur Zeit Jordans hing Böcklins „Insel der Seligen" einsam zwischen den braven Genauigkeiten von Knaus, wie ein absonderliches Phänomen, das dem berühmten „gesunden Menschenverstand" die härtesten Nüsse zu knacken gab. Noch kurz vor der Jahrhundertausstellung wirkte der Böcklinraum wie ein Extrakabinet für Esoteriker. Jetzt endlich wird der Zusammenhang gezeigt. Schöne, charakteristische Bilder von Marées, dem Nazarener mit den Gauguin-, Cézanne- und Maillol-trieben, und glückliche Neuerwerbungen von Werken Feuerbachs weisen nun auf das verwandte Wollen dieser drei Stilsucher und auf ihre subjektiven Determinationen innerhalb des Gemeinsamen. Durch dieses Nebeneinander wird die grosse



FRITZ VON UHDE, IM VORZIMMER



CONSTANTIN GUYS, PORTRÄT, AQUARELL

Entwicklungskurve angedeutet, die über Genelli, Schwind, Cornelius und Koch rückwärts zu den Vätern der Nazarenerschule und zu Runges dunkles Ahnen führt, die Linie, die sich ununterbrochen von Veit und Overbeck bis Klinger durch das deutsche Geistesleben zieht und auch in der Skulptur Schadows genialisches Fühlen mit Hildebrands formaler Meisterschaft, mit Maillols modernem, durch den Impressionismus gegangenen Klassizismus verbindet. Freilich ist diese Entwickelung in der Nationalgalerie nur angedeutet. Die Anlage der Räume verbietet es, den historischen Gedanken als Ganzes im grossen Zuge aufzurollen. Die Bilder der Casa Bartholdy müssen ihren Platz behalten und die Corneliussäle sind nicht zu umgehen. Somit ist wesentliches Material schon über drei Stockwerke verteilt. Erst in dem neuen Haus, das immer dringender gefordert werden muss, werden sich Zusammenhänge im grossen Stil darstellen lassen.

Wäre der „Entwickelungsstrang" der Romantik aber prinzipiell wenigstens in einer Galerie darstellbar, weil derselbe abstrakte Stilgedanke allen Künstlern wie eine Fahne voranleuchtete und Rom für die ganze Schule von je eine Art von Stütz-



CLAUDE MONET DIE KIRCHE ST. GERMAIN-L'AUXERROIS IN PARIS



AUGUSTE RENOIR, DER NACHMITTAG DER KINDER



HANS VON MARÉES, RÖMISCHE VIGNA

punkt war, so spottet die zu andern Zielen strebende Wirklichkeitskunst des 19. Jahrhunderts durchaus einer so übersichtlichen, eindeutigen Einteilung. Denn ihre Werke gruppieren sich naturgemäss weniger sichtbar um eine Idee, obgleich eine solche auch hier vorhanden ist; sie beziehen sich vielmehr unmittelbarer auf die abgeschilderten Wirklichkeiten und durch diese stoffliche Vielfältigkeit wird dann unter den Künstlern die Varietätbildung begünstigt. Der Galerieleiter wird der Mannigfaltigkeit nur Herr durch örtliches Zusammenfassen der Erscheinungen, oder durch Gruppierung nach Schulen. Es ist Tschudi ausgezeichnet gelungen, das bunte Vielerlei mittels dieses Prinzips einheitlich zu organisieren. Überall spürt man die leitende Absicht, mit Kunstwerken den Geist der Geschichte zu erklären, das Historische durch Ästhetik lebendig zu deuten.

Diskutierbar ist eigentlich nur die Anordnung der Berliner Kunst. Tschudi hat die Lehren der lokalen Entwickelung vor den alldeutschen Interessen vielleicht zu weit zurücktreten lassen. Ursache dazu ist wohl die verwunderliche Thatsache geworden, dass Chodowiecki in der Nationalgalerie als Maler überhaupt nicht vertreten ist. Und doch gehört er dahin, nicht ins Kaiser Friedrich-Museum. Krügers Bilder hängen im Kabinet der Berliner Maler, Menzel hat eigene Räume und Liebermann ist im Erdgeschoss der modernen Schule eingeordnet. So kommt es nicht zur Anschauung, oder doch nur in der graphischen Abteilung, wie unmittelbar Krüger aus Chodowiecki, Menzel aus Krüger und Liebermann in vielen Punkten aus Menzel hervorgegangen ist. Diese Erkenntnis ist aber, als ein Schulfall der Geschichte, besonders lehrreich, weil jeder dieser Künstler immer eine ganze Generation repräsentiert.

Am vollständigsten von diesen Berlinern ist Menzel vertreten. Wie es billig ist. Die Neuerwerbungen konnten nicht glücklicher sein. Nur in der Nationalgalerie kann man in Zukunft Menzel studieren. Im einzelnen kann dieses Mal von den neu erworbenen Bildern nicht gesprochen werden; dazu bedürfte es einer Abhandlung für sich. Liebermanns Kollektion ist etwas gewaltsam durch eine Landschaft aus dem letzten Jahre ergänzt worden. Die freie und leuchtende Malerei steht freilich merkwürdig genug unter den graudunkeln, mühsamen Bildern der Frühzeit. Es fehlen einige Werke aus den neunziger Jahren, um den Übergang herzustellen. Krüger endlich ist uns in der Jahrhundertausstellung so vollständig gezeigt worden, dass sich

in seinem Kabinet der Wunsch nach einem seiner Hauptbilder, etwa nach dem Mädchen im karrierten Kleid nicht beschwichtigen lassen will.

In den Räumen der Städte und Landbezirke finden sich überall wesentliche Werke der nicht äusserlich, sondern innerlich richtunggebenden Künstler. Nur Hamburg ist leider gar nicht vertreten. Lichtwark hält seinen Besitz anscheinend sehr fest. Und doch könnte auch für ihn ein Austausch vorteilhaft werden. Dresden wird unübertrefflich repräsentiert durch Rayskis bestes Bild, das Porträt des jungen Grafen Einsiedel, von dem Müller-Kaboth hier neulich nicht zuviel gerühmt hat, und durch ein schönes Ensemble von Werken des zugewanderten Caspar David Friedrich. Einige der meisterlichsten Werke Waldmüllers, ein gutes Architekturbild von R. von Alt, die bekannte liebliche Idylle Erasmus Engerts, ein eindrucksvolles Kinderporträt von Steinle, glücklich gewählte Proben aus dem Lebenswerk Schwinds und der nazarenisch strenge Porträtkopf eines unbekannten Meisters veranschaulichen den Geist der Wiener Schule in eindrucksvollster Weise. Weimar wird würdig vertreten durch den einfach kräftigen Gleichen-Russwurm und durch den Idylliker mit den Impressionistenaugen, den unglücklichen Pfadsucher Buchholz; die Frankfurter Gegend durch Hausmann, den Emil Schaeffer neulich in einem klugen und feinen Buch unserer herzlichen Sympathie gerettet hat*, durch Dressler und vor allem durch den am Beispiel der Fontainebleauer zu bescheidener aber sicherer Meisterschaft gereiften Landschafter Burnitz; und der bedenkliche Akademieruf Düsseldorfs endlich wird in gemütlicher Weise rehabilitiert durch die Hogarthsche Laune Hasenclevers, durch Beispiele einer tüchtigen male-

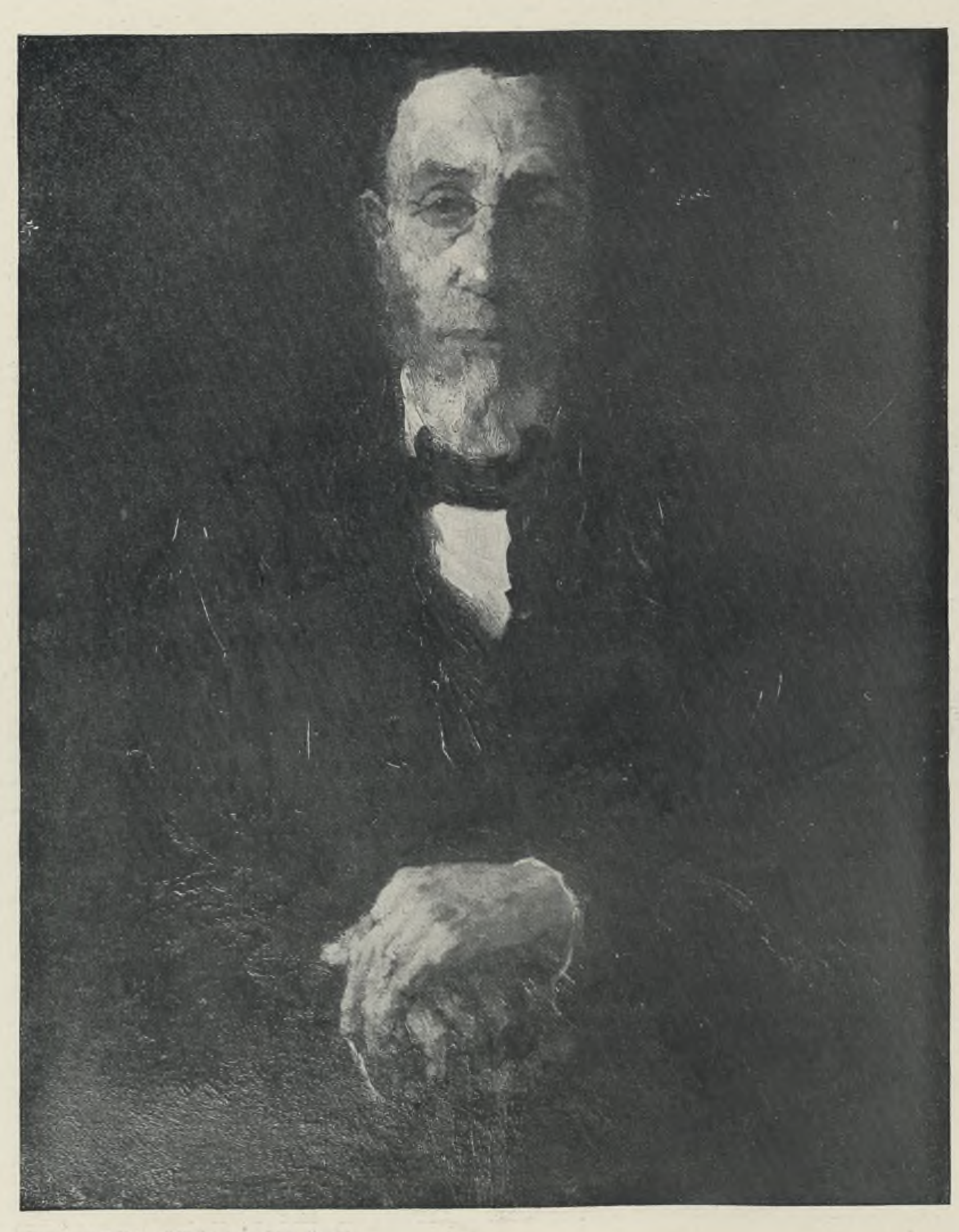


PAUL CÉZANNE, STILLEBEN

*) Friedrich Karl Hausmann, ein deutsches Künstlerschicksal. Julius Bard, Berlin.



THOMAS COUTURE, WEIBLICHER KOPF



WILHELM LEIBL, BÜRGERMEISTER KLEIN



CHARLES SCHUCH, BLUMENSTILLEBEN

rischen Selbstbefreiung von G. von Bochmann, durch die soliden Handwerkstugenden in der Porträtmalerei Julius Hübners, durch die schlichten Qualitäten von Knaus und durch ein Bildnis Peter Janssens, das viel mehr verspricht als der im Historiographischen Untergegangene gehalten hat. An Hausmanns Schicksal erinnert die Art des Coutureschülers Henneberg, der mit pikanten Skizzen über seine „Jagd nach dem Glück" aussöhnt. In der Berliner Abteilung halten Bennewitz von Loefen, Krüger, Eduard Gärtner, Friedrich Kraus mit einer fast wienerisch anmutenden „Wäscherin" und der mehr alldeutsche Gussow das Niveau. Daneben hat Blechen, dieses Opfer der Theatermalerei, der aber hier und dort durch starke Impressionskraft fesselt, sein eigenes Kabinet behalten. Die Münchener Kunst endlich, nicht die akademisch repräsentative, sondern die autodidaktisch lebensvolle, wird sehr glücklich vertreten durch das schönste, ganz constablehaft luftige Bild Spitzwegs, das „Damenbad in Dieppe" und durch ein gross vereinfachtes Selbstbildnis des zu Unrecht so lange vergessenen Wilhelm von Kobell.



HENRY DAUMIER, DON QUICHOTTE

In diesen Städtekabineten ist die Entwickelung durchweg bis zu dem Zeitpunkt dargestellt, wo der französische Einfluss mächtig auf die deutsche Malerei zu wirken begann. Die Werke der folgenden Periode, also der eigentlich modernen Malerei, sind im Erdgeschoss zu sehen. Unter den Neuerwerbungen für diese Gruppe ist zuerst das mit unendlich zartem Gefühl für Materie und tiefer Psychologie gemalte Bildnis des Bürgermeisters Klein von Leibl zu nennen. Ein bedeutender Gewinn ist das kindlich hold empfundene Mädchenbild von Uhde, das zu den glücklichsten Schöpfungen dieses Meisters gehört, der in jedem Werk von neuem um seine Position ringen muss, weil ihm eine natürliche Fülle sinnlicher Anschauung versagt ist. Zu den fast Cézannisch starken Äpfel- und Hummerstilleben von Schuch ist ein Blumenstück von gleicher Qualität gekommen; sehr würdig ist Diez mit einem „toten Reh", einem Bild, das Trübnersche Tonschönheit aufweist, vertreten; von Defregger ist die Landschaft angekauft, die in der Jahrhundertausstellung von einer frühen, rein malerischen Periode dieses Künstlers zeugte; und Werke von Th. Alt, Sperl und Victor Müller variieren den bedeutenden Stilgedanken der Leiblschule in der lebendigsten Weise.

Diese Darstellung der Zeitenergien, die im 19. Jahrhundert eine Wirklichkeitskunst hervorgebracht und entwickelt haben, würde unvollständig sein, wenn die Säle mit den Bildern der Franzosen fehlten. Die Gegenwart solcher Bilder in dieser wahrhaft nationalen Galerie ist logisch und konsequent. Wo die geschichtliche Notwendigkeit des Jahrhunderts an Kunstobjekten demonstriert werden soll, kann es ohne Daumier, Courbet, Manet und Cézanne kaum geschehen. Denn nur der französischen Kunst sind in den entscheidenden Jahrzehnten Reinkulturen gelungen, während in Deutschland gewisse irritierende Vermischungen niemals ganz vermieden werden konnten. Die kleine Sammlung meist geschenkter Bilder, die sich früher in einem ungünstigen Raum fast verstecken musste, ist, wieder durch

Schenkung (in Parenthese: eine beschämende Situation; wann endlich wird ein Fond für ausländische Kunst in Preussen zur Verfügung sein!), um prachtvolle Werke vermehrt worden und breitet sich nun stattlich in den schönen Räumen aus, die während der Jahrhundertausstellung den Hamburgern eingeräumt waren. Es sei ein dunkler Monet aus dem Jahre 1866 erwähnt, der das gleich meisterhafte Bild aus dem Jahre 1880 so ergänzt, dass nun zwei Perioden nicht nur Monets, sondern der ganzen französischen Malerei dargestellt erscheinen. Eine andere Entwickelungslinie wird durch das Familienbild Renoirs illustriert. Eine Linie, die auf dem schmalen Höhenkamm differenzierter Anschauungskultur dahinläuft. Wieder eine andere Seite moderner französischer Kunstanschauung repräsentieren die beiden monumentalen Stilleben von Cézanne. Weiter rückwärts, in die Region des schon klassisch Gewordenen, führen vorbildliche Werke von Courbet. Eine seltene Überraschung hat Tschudi uns mit dem linienstarken Don Quichotte Daumiers gemacht; zugleich hat er uns Fatin-Latour nahe gebracht und mit einem äusserst pikanten Kopf von Couture an diesen wie es scheint etwas unterschätzten Künstler, als an den Lehrer vieler Meister, als an den Beeinflusser auch unseres Feuerbach geistreich erinnert.

Die Sammlung der Handzeichnungen ist fast noch schöner als die der Bilder. Dieselben grossen Züge der Jahrhundertentwickelung lassen sich darin noch einmal, aber übersichtlicher und konzentrierter verfolgen. Erleichtert wird dieses Studium durch die Einrichtung eines Raumes, wo man sich die Schätze aus den Schränken bequem vorlegen lassen kann.

Unberührt geblieben von der durchgreifenden Reorganisation ist noch die Skulpturenabteilung. Sie in demselben Geiste umzugestalten, wird wahrscheinlich die nächste Arbeit Tschudis sein. Eine schwierige Aufgabe! Denn es fehlt durchaus ein ausreichendes Material; Schadow, Hildebrand, Gaul, Rodin: das ist, abgesehen von einer guten Sammlung von Kleinplastik, alles. Und die Räume sind so unglücklich angelegt, dass es ohne Umbauten kaum abgehen wird. Die Bronzebildwerke sollen im Sommer in den Vorhof gestellt werden. Das ist eine kluge Absicht; doch müsste ihr eigentlich eine Umgestaltung der Gartenanlagen vorhergehen. Eine schöne Aufgabe für Peter Behrens.

Alles in allem: Hugo von Tschudi darf sich seiner Leistung als einer nationalen Tat von nicht geringer Tragweite rühmen und er kann vornehm schweigend auf das schon Geleistete verweisen, wenn verärgerte Kunstprofessoren in konservativen Zeitschriften ihn und sein ruhiges, zielsicheres Streben, mit einer grotesken Verbeugung gegen die Dioskuren Thode und Thoma, zu verkleinern suchen.



ADOLF MENZEL, DER KÜNSTLER IM KREISE SEINER FAMILIE

KUNSTSCHULEN



as das erneuerte Kunstgewerbe in wenigen Jahren errungen hat, liegt heute vor aller Augen. Als unser Markt in Gefahr war, der Kunstindustrie vom Ausland entrissen zu werden, als die Schöpfungskräfte der architektonischen Künste und des Handwerks ganz versiegt schienen, haben moderne Künstler Rettung gebracht.

Überall in Deutschland hat man sich bemüht, aus der sich darbietenden neuen Kraft Vorteile idealer oder materieller Natur zu gewinnen. In München, Darmstadt, Düsseldorf, Weimar, Dresden, Leipzig, Krefeld, Wien und in vielen andern Städten giebt es längst staatlich unterstützte Kolonien gewerblich schaffender Künstler. Nur die Reichshauptstadt beteiligte sich bisher nicht. Im Reich und in Preussen ist man seit Jahren bestrebt, das kunstgewerbliche Unterrichtswesen zu reformieren; nur die Berliner Kunstgewerbeschule — die nicht, wie die übrigen preussischen gewerblichen Unterrichtsanstalten, dem Handelsminister und somit auch nicht dem Decernat des glücklich reorganisierenden Muthesius untersteht, sondern dem Kultusminister — hat sich ganz teilnahmlos gegenüber den neuen Kräften verhalten. Was Wunder, dass nun, wo endlich die Berufung eines modernen Künstlers zum Leiter dieser wichtigen Anstalt durch Bodes Initiative gelungen ist, längst begrabene Hoffnungen mit jäher Heftigkeit wieder erwachen. Aber je höher die Erwartungen sich spannen, wie Bruno Paul die ihm anvertraute Aufgabe lösen wird, desto deutlicher stellt sich Einem auch das verwickelte Problem des Kunstunterrichts wieder dar. Dafür dass Bruno Paul ein tüchtiger Künstler ist, liegen Beweise vor; die wichtigere Frage ist aber, ob er ein Organisator ist. Es sind in dem Berliner Institut gründliche Reformen vorzunehmen: Werkstättenunterricht, Schülerbeschränkung, Sichtung des Lehrermaterials, einheitliche Grundsätze und Betonung des Architekturgedankens. Die zu leistende Arbeit gleicht im Kleinen der, die von Herrn Dernburg in der Kolonialverwaltung erwartet wird.

Darum ist es gerade jetzt von doppeltem Interesse, Meinungen und Erfahrungen hervorragender Künstler zu hören, die, alle mehr oder weniger im Gegensatz zu den akademischen Unterrichtsprinzipien, erfolgreich schon für eine lebendige Erneuerung der Kunsterziehung gewirkt haben. Die private Initiative dieser Männer hat in Deutschland viel gesunde Bewegung geschaffen, ihre Hoffnungen und Enttäuschungen sind gleich lehrreich für Alle, denen das Problem des Kunstunterrichts am Herzen liegt. Dass alle diese pädagogisch wirkenden Künstler unakademisch und autodidaktisch vorgehen, sollte den Staatsmann von einer sehr ernsten Prüfung ihrer Forderungen und Meinungen nicht abhalten. Denn alle lebendige Kulturkraft geht heute wieder einmal aus dem gross wollenden Laiensinn hervor, wie es noch immer in den entscheidenden Augenblicken der Geschichte der Fall war.

S.



ie heutige Kunstgewerbeschule hat den Forderungen des Handwerks nach ästhetischen Direktiven und den Bedürfnissen der Industrie nach künstlerischen Impulsen gerecht zu werden. Beide Aufgaben haben das Ziel, nicht immer aber den Weg gemeinsam. Die Düsseldorfer Schule sucht eine Vermittelung, indem sie auf die geistigen Grundprinzipien aller formschaffenden Arbeit zurückgeht und die Gestaltungsprinzipien mehr im künstlerisch Spontanen, in den inneren Gesetzen der Anschauung, als direkt im Mechanischen der Werke wurzeln lässt. Dem Arbeitenden soll in den Grenzen seiner Begabung die Fähigkeit gegeben werden, aus dem künstlerischen Gesetzmässigkeitsbewusstsein heraus die mannigfachen und nicht immer voll definierten Bedingungen von Technik und Material zu meistern. Die Schule hat zu diesem Zweck eine Methode künstlerischer Erziehung organisch auszubilden versucht, die den Schüler zunächst durch unmittelbare Anschauung in den vollen Besitz der Sachvorstellungen bringt, die das Material für künstlerische Verarbeitung sind, sofort aber in systematischer Stufenfolge zu Darstellungsformen führt, in denen höhere, künstlerisch stilisierende Anschauungsgesetze eintreten. Für die bildnerisch darstellende Arbeit ist dieser primäre, zu entwickelnde Vorstellungsinhalt, die Anschauung der Natur; für die technisch konstruktive Thätigkeit die Kenntnis von Material, Technik und Funktion. Prinzipiell geht der Schüler von der einfachen Impression aus und bemächtigt sich dieser durch Darstellung. Der Eindruck wird entweder farbig mit allen Abtönungen in Öl, Aquarell, oder in reicher Licht- und Schattenmodellierung mit Kohle wiedergegeben. Sodann wird diese impressionistische Studie in verschieden charakterisierte und determinierte Darstellungsarten übertragen. Der Schüler wird dazu geleitet, aus der Summe der Impressionsfaktoren eine einheitliche, gesetzlich bedingte Auslese zu treffen. Vereinfachung der Licht- und Schattengrade führt zum Spiel reiner Schwarz-Weisswerte und weist auf die Graphik, auf den Holzschnitt, die Lithographie. Reduzierung der farbigen Erscheinung auf zwei oder drei Farben leitet über zum Plakat, zur farbigen Lithographie und Illustration. Auf einer dritten Stufe wird der Kontur, die reine Linie, als die schwierigste, abstrakte Formbezeichnung ausgelöst. Jedes Studienobjekt wird sofort Ausgangspunkt einer selbständigen kompositorischen Übung. Pflanze, Tier und endlich der bewegte Akt werden nach dieser Methode studiert und das impressionistische Erlebnis wird immer zum Ausgang für stilisierte Form.

Bei tektonischen Aufgaben tritt an Stelle zeichnerischer Detailbeobachtungen das Studium der Konstruktion, Funktion und Technik in verschiedenen Materialien. Dieses Studium wird auch hier dann sofort in selbständige Entwürfe von Geräten, Möbeln und Inneneinrichtungen umgesetzt. In den Fachklassen differenziert sich diese Methodik auf bestimmte Arbeitsgebiete. Da alle Schüler dort fachmässig ausgebildet sind und in den Vorklassen Naturauffassung einerseits, Materialbehandlung und Technik anderseits gewonnen haben, kann ein freieres künstlerisches Schalten mit den Sachvorstellungen eintreten. Es haben demgemäss die Werkstätten, die an der Anstalt bestehen, keine Ähnlichkeit mit beruflichen Betrieben, sie dienen nur künstlerischer Pädagogik. Die Entwürfe werden ausgeführt, um die Wirkung zu zeigen, die Übung aber nur fortgesetzt, bis Technik und Material verstanden sind. Dann tritt sofort konstruktives Zeichnen ein, und die Übungen sind so gehalten, dass der Schüler das aus einer bestimmten Technik gewonnene prinzipielle Gefühl für Gesetzmässigkeit auch bei anderen Übungen im Wege der geistigen Analogie anzuwenden vermag. Die so erzogenen Einzelanschauungen werden bei architektonischen Aufgaben in höchster Organisation gesetzmässig zusammengefasst. Dem architektonischen Fachunterricht legt die Anstalt darum grösste Bedeutung bei. Bildhauer, Dekorationsmaler und Zeichner empfangen in besonderen Stunden architektonischen Nebenunterricht. Dort werden die Schüler angeleitet, architektonisch, d. h. vom Ganzen aus zu denken. Einen Thürgriff für sich zu bilden, macht Schwierigkeit; ist die Thür aber konstruiert, ergiebt sich seine Form von selbst. So erwartet die Anstalt von einer Ausdehnung und Intensivierung des architektonischen Unterrichtes auf allen Gebieten eine Steigerung und Vertiefung des künstlerischen Geistes.

Peter Behrens.

Lothar und Gertrud von Kunowski's Schule für Rhythmus in Zeichnung und Malerei wurde 1902 in München gegründet, verweilte 1904 in Rom und setzte ihre Studien vom Oktober dieses Jahres ab in Berlin fort.

Die Schule strebt durchgreifende Reform eines allseitig als unmöglich erkannten Kunstunterrichts

an. Sie gründet sich in erster Linie auf ein natürliches System der Selbstkorrektur, entwickelt die Studien in handwerklich klaren Stufen, übt selbständige, d. h. rhythmische Handschrift mit Griffel und Pinsel und steigert die Strenge des Studiums, die Leichtigkeit des Entwerfens und das Gedächtnis für Natureindrücke.

Es ist Aufgabe des Lehrers, die Eigenart seiner Schüler zu finden, zahlreiche Prinzipien der Selbstkorrektur zu erfinden und zu Funktionen des Schaffens zu machen, so dass junge Künstler unbeugsam werden im Selbstformen ihrer Persönlichkeit und ihre künstlerischen Absichten gegen jedermann aufrecht erhalten, indem sie lernen zu wissen, was sie wollen.

Wir suchen die Frische moderner Farbwerte nicht durch ewiges Übermalen, sondern durch sorgfältige Vorbereitung. Wir durchtasten Haltepunkte der Formen, Schatten und Farbflächen mit Kohle, Aquarell und Tempera so lange, bis der Farbwert sicher dort aufgesetzt wird, wohin er gehört. Kein Anfänger wird zur Primamalerei gezwungen, sondern es wird ihn gelehrt, sie auf abgekürzten Wegen zu finden

Nicht photographisches Nachbilden, sondern spielend leichte, aber deutliche Griffelsprache, nicht willkürliches Stilisieren, sondern starkes Zusammenfassen mit leisen Mitteln wirklich gesuchter Formen und Farben streben wir an, nicht erzwungenes Ausführen aller Einzelheiten, sondern Auswahl solcher, die die Körpermassen und Flächen rhythmisch betonen.

Ernste Arbeit muss leicht von statten gehen, wenn sie den Namen Kunst verdienen soll. Zeichnen kann ein Schreiben sein, ähnlich den Notizen, die Corot von Landschaften, Michelangelo von nackten Körpern, Japaner von Blüten und Vögeln, Marées von Einfällen der Phantasie niederschrieben: als rhythmischen Extrakt ausführlicher Naturstudien, die planmässig nur das Merkbare suchen, nämlich Das, was jede folgende Arbeit leichter macht als die vorhergehende. —

Die Schule stellte in München, Breslau und Leipzig vierhundert Schülerarbeiten aus und bewies durch den Verkauf solcher Arbeiten im Werte von 3000 Mark, dass freier Broterwerb für sehr junge Künstler möglich ist.

Lothar von Kunowski.

Kunst gedeiht, solange sie nicht gelehrt wird.

Wie Wald und Wiese im Frühjahr, so wuchs die deutsche Musik hundert Jahre lang. Dann kamen unsere trefflichen Konservatorien, wo man die Schüler alles, auch das Komponieren, auch das „Melodienerfinden“ lehrt. Wo träumt und jubelt jetzt noch Einer in Tönen! Die Polytechniken verschütten ahnungslos mit ihrem Stillehrwesen hundert Keime. Im Sturme und Drange, von Goethe bis Ibsen, wuchs unsere Dichtung. Jetzt schreibt alles; der kritische Geist ist unheimlich entwickelt, keine Schriftstellerseele ist mehr unbewusst, also auch nicht schöpferisch. Die letzte malerische Phase Europas, der Impressionismus, ist auf dem besten Wege, unerträglich zu werden, seit er von hundert Kritikern Hunderten von jungen Malern mit verheerendem Erfolge als das Einzigrichtige, statt eben nur als eine Phase gepredigt worden ist. Und in der letzten schöpferischen Bewegung unserer Zeit, in der neuen angewandten Kunst — deren ganz verblüffende Kraft von einem kleinen Häuflein Geister ausging, die ausnahmslos Autodidakten sind — drohen schon von allen Seiten die Gefahren, die in allem schulmässigen Beibringen, in allem Entwerfen nach vorher festgelegten Prinzipien, in allem Einflusse der Kritik, die nach Doktrinen urteilt, lauern. Entweder haben die neuen Lehrer nicht Persönlichkeit: dann wird der Unterricht nach einem „Prinzip“ erteilt; oder sie haben starke Persönlichkeit: dann werden die Schüler lauter kleine A's oder B's.

Gelehrt werden können im Kunstbetriebe stets nur die notwendigen Vorbedingungen des „Ausführen-Könnens“. In der Musik Harmonie und Kontrapunkt, das Beherrschen eines Instruments; in der Architektur das praktische Bauen, Statik und Konstruktionslehre; in der bildenden Kunst das sachliche Zeichnen und Modellieren; in der angewandten Kunst das eigentliche Handwerk, das sachliche Entwerfen, Werkstatt- und Wohnungspraxis. Dieses kann und soll in Schulen gelehrt werden; je intensiver, desto besser. Technik gedeiht in Lehre und Tradition. Alles übrige überlasse man der Begabung, dem Triebe, dem unbewussten Suchen und Erfinden der Jugend. Anschauungsmaterial, Vorbilder aus allen Zeiten, von allen Völkern, so viel man will. Aber kein Belehren damit, kein künstliches Antreiben zum Produzieren. Nichts lässt man mehr natürlich werden; alles soll gemacht werden. Wir erleben ja eine wahre Hysterie von Kunsterziehungsvorschlägen, von Anleitungen zum

Kunstgenuss; die Kunst im Leben des Volkes, die Kunst im Leben des Kindes, die Kunst im Leben der Dienstboten u.s.w. Wir sehen Hunderte von Lehrern und Beamten, krank an chronischer Systematitis, sich mit beklagenswertem Eifer in die neueste pädagogische Welle stürzen. Und überall sehen wir schon die kümmerlichen Früchtchen ihrer braven Bemühungen. Mache nur so weiter, süsses Volk der Didaktomanen, verseuche nur weiter deine Volksschulen und Hochschulen mit „Kunstunterricht". Dir wird noch einmal vor deiner Oberlehrergöttlichkeit bange werden! Doch es giebt noch einen Gott. Dieser Gott heisst Reaktion. Unsere neue angewandte Kunst war eine solche Reaktion. Man hüte sie und beschütze sie, denn sie ist der Anfang, der Keim der neuen freien Kunst der Zukunft. Beim Erschaffen, beim Erfinden heisst es: weg mit dem „ordentlichen", „planmässigen" Unterricht! So allein wird die Bahn frei für die Kunst, für das Schöpferische. So allein auch wird die Bahn frei für die einzige Art der künstlerischen Beeinflussung, die nicht verhängnisvoll ist. Wo ein Älterer nicht nach irgend einer einheitlichen Manier unterrichtet, sondern durch die blosse Kraft und Lebensfülle seines Wesens die unterschiedliche Eigenart der Jüngeren weckt, da wirkt er nicht als Präceptor, sondern als Fermentator, als Katalysator. Nur die Freude an der eigenen Art anderer, die Liebe zu einem jungen Menschenkinde, nie aber das spezifisch deutsche Gespenst, die blosse didaktische Erkenntnis, können ein „Unterrichten in der Kunst" noch entschuldigen. Wer aber kann Liebe und Freude in ein System bringen?

Hermann Obrist.

Ich habe etwa fünfzehn Jahre lang eine Lehrthätigkeit auf künstlerischem Gebiet ausgeübt, sie aber seit einigen Jahren vollständig aufgegeben. Wenn ich etwas über meine Erfahrungen bei dieser Lehrthätigkeit äussern soll, so ist es vielleicht am einfachsten, die Gründe zu beschreiben, weshalb ich diese Lehrthätigkeit aufgegeben habe.

Ich sah lange Zeit das Hauptziel meines künstlerischen Unterrichtes darin, in den Schülern ein genaues Verständnis für die Form der Erscheinung zu wecken und sie im übrigen im privaten Verkehr und durch Vorträge ganz im allgemeinen für die Aufgaben und Ziele der bildenden Kunst zu interessieren. Das erste betonte ich deshalb so stark, weil ich sah, dass die Schüler sich immer weniger mit dem Problem der Form abgaben und dadurch eine Verwilderung der Formensprache entstand, die auch durch die Beschäftigung mit koloristischen, oder allgemein malerischen Problemen nicht mehr aufgehalten werden konnte. Ich glaube die allgemeine Ratlosigkeit und Unlust, die man so häufig bei Studierenden findet, vielfach auf diesen Mangel, den man also im speziellen wohl den Mangel an sicherem zeichnerischen Können nennen kann, zurückführen zu sollen. Es scheint mir, dass ein intensives Ringen um zeichnerischen Ausdruck eine charakterstärkende Wirkung hat; denn das wirklich exakte Festlegen der Form erfordert eine ausserordentliche Energiebethätigung, die den Willen zu weiteren künstlerischen Aufgaben stärkt; auch geben Aufgaben der Formbewältigung dem Anfänger die beste Sicherheit über das Wo und Wie.

Da meine eigenen Arbeiten sich immer mehr auf das Gebiet der angewandten Kunst und der Architektur verschoben, konnte es nicht ausbleiben, dass ich meinen Unterricht auch auf dies Gebiet der Kunst erstreckte, ja schliesslich allein darauf konzentrierte. Aber ich sah sehr bald, dass eine ausgedehnte eigne praktische Bethätigung sich mit architektonischer Lehrthätigkeit nicht verbinden liess. Einen Anfänger in Perspektive und Konstruktionszeichnungen zu unterrichten, dazu war mir meine Zeit zu schade. Denn das lässt sich sehr wohl im Elementarunterricht einer jeden tüchtigen Fachschule erlernen. Der Fortgeschrittene kann jedoch kaum mehr durch Unterricht gefördert werden, sondern lernt wohl am meisten bei der Bewältigung von praktischen Aufgaben, die man ihm mehr oder weniger zur Bearbeitung überlässt. Aber auch dazu blieb mir immer weniger Zeit. Da inzwischen meine Bureaus, unter dem Namen: Saalecker Werkstätten, G. m. b. H. in Saaleck, b. Kösen die Form einer Bau- und Möbelfirma angenommen hatten, versuchte ich solche älteren Schüler als Volontäre in den Bureaus weiter zu fördern, machte jedoch dabei keine guten Erfahrungen. Der Betrieb eines Bureaus ist eine ernsthafte Sache in der Jeder an seinem Posten die volle Verantwortung für sein Thun übernehmen muss. Das will ein Volontär natürlich niemals, sondern er will meistens akademische Freiheit geniessen und wird dadurch unfehlbar zu einem schlimmen Störenfried des geschäftlichen Betriebes. Er bleibt es auch, wenn er wie jeder andere Angestellte Pflichten und Lasten übernimmt, ohne eine befriedigende Arbeit zu

leisten. Übernimmt er aber alle Pflichten und leistet etwas, so giebt er eine Arbeitsleistung wie jeder andere Angestellte; und diese kann man dann wieder nicht ohne Entschädigung hinnehmen. Sobald diese in Form eines festen Gehaltes eintritt, ist natürlich von einem Schulverhältnis nicht mehr die Rede, sondern der Betreffende ist dann eben, wie jeder Andere, ein Angestellter der Firma. Wobei der rechte Mann an der richtigen Stelle indessen meist mehr lernt, als bei eigentlichem Unterricht. Ich glaube, dass sich auch bei diesem Verhältnis viele von ihnen durchaus als meine Schüler bekennen und das Gelernte zugeben werden; nur ist es eben nicht mehr in der Form einer Schule geschehen.

Paul Schultze-Naumburg.

Die Industrie verlangt rasche, geschickte, in den Stilarten bewanderte Zeichner; im Interesse der Kunst müssen wir Zeichner heranbilden mit biegsamer Phantasie, mit sicherem Auge und lebendiger Empfindung für Schönheit. Geschicklichkeit gehört nicht in die Schule, sie kommt in der Praxis von selbst. Aber nur in der Schule ist Musse und Möglichkeit, den Form- und Farbsinn so zu stählen, dass keine Hast und Not der Praxis ihn zerstören kann. Ehrfurcht, Genauigkeit und Ernst im Sehen und Zeichnen ist das Ziel. Kunstgewerbe verlangt erfindendes, nicht darstellendes Zeichnen. Das ziellose Pflanzenzeichnen, das mit einem verzweifelten Sprung in grobem Stilisieren endet, ist ohne Wert, ebenso das dilettantische Aktzeichnen. Das Naturstudium muss sich auf ganz einfache Formen beschränken: Blattränder, Rippen, Dornen, auf begrenzte Einzelheiten, deren Charakter und Schönheit sich mit einfachen Mitteln vollkommen geben lässt. Dann werden aus solchen Formen durch planmässiges Verändern lange Reihen verwandter Formen gewonnen, Formsammlungen angelegt. Es zeigt sich, dass es nur eine bestimmte Anzahl Formarten giebt, und dass jede ihr Bildungs- und Wirkungsgesetz hat. Daraus wird klar, welche Formen man vereinigen, neben- und übereinanderlegen kann. Damit sind die Gesetze des Formbaus gewonnen. Von Anfang an wird gezeichnet und modelliert. Von Material und Technik wird zunächst abgesehen. Erst muss die Phantasie erstarkt sein, ehe sie auch in den Fesseln der Technik, auch in geometrischer Bindung sich bewegen kann. Erst muss die Bewegung des Ornaments begriffen sein, ehe das leise Leben architektonischer Formen verständlich werden kann. Diese allgemeine Lehre erfordert mindestens ein Jahr. Dann gliedert sich der Unterricht in drei Gruppen: Flächenkunst: Tapeten, Stoffe, Teppiche; räumliche Kunst: Gefässe, Beleuchtungskörper; Möbel. Einführung in die Techniken, z. B. Schaft- und Bildweberei, Jacquardmaschine, Patronierung, Teppichweberei. Als vierte Gruppe werden sich später Vortragsreihen über Architektur anschliessen.

August Endell.



CHRONIK

Früher machte der Landschafter im Sommer nur seine Studien. Der Winter war die eigentliche Arbeitszeit; dann komponierte er seine „Bilder". Heute ist es anders. Der Moderne malt vor der Natur seine Bilder fix und fertig. Die Studie wird nun zum Bild (das Bild nicht oft auch dadurch zur Studie?), der Winter zur Ferienzeit, zur „Saison", wo das Geschaffene mit mehr oder weniger sanftem gesellschaftlichen Zwang verkauft wird. Natürlich bleibt der Maler im Sommer auch nicht in Berlin; er sitzt malend in Holland, an der Ostsee, in der Mark oder in Norwegen. Wir sehen in den Winterausstellungen den Badestrand, Hafenmolen, Kiefernforste oder dänische Landhäuser. Niemals die Spree bei Stralau oder den Anhalter Rangierbahnhof. Leider!

Ulrich Hübner hat in der travemündener Gegend einen arbeitsreichen und glücklichen Sommer verlebt, dessen Ergebnisse bei Paul Cassirer ausgestellt waren. Früher dachte man vor seinen Arbeiten zuerst an Manet und dann an Hübner; jetzt denkt man zuerst an Hübner und dann an Sisley. Er ist inniger, intimer geworden; und auch reifer. Eine leise Süsslichkeit war von jeher bemerkbar, eine Lust, den wahren Ton pikant zu machen. Sie ist noch jetzt nicht abgestreift. Man erinnert sich an Hans Herrmann, der frisch begann und manieriert endigte. Hübner wird sich vor dem Femininen in seiner Art zu hüten haben, damit er konsequent entwickeln kann, was seine Bilder von Jahr zu Jahr erfreulicher macht: den Sinn für klare Natur.

Neben Beckmann kam die Zierlichkeit Hübners freilich besonders stark zur Geltung. Nicht, dass Beckmann sehr rauh wäre. Aber er thut doch so, weil sich das Kraftgenialische heute für junge Propheten einmal gehört. Ein starkes Talent; das stärkste im ganzen Nachwuchs. Ohne dass doch eine bedeutende Entwickelung schon verbürgt wäre. Seine Roheiten können so gut die der Flegeljahre sein wie die eines jungen Helden; seine ausserordentliche Empfindung für das Musikalische menschlicher Dynamis in älteren Bildern („Junge Männer am Meer") und eine merkwürdige instinktive Malfähigkeit in den letzten Arbeiten („Bildnis der Schwester", zwei Stilleben u. s. w.) können so gut auf Naturkraft beruhen wie auf Reflexenergie. Der genialste Musiker beginnt in der Sprache der von ihm bewunderten Meister zu stammeln; aber auch eine glücklich organisierte Musikantennatur vermag mit Munch, Marées, Gauguin, Cézanne, van Gogh, Trübner, Ludwig von Hofmann und Signorelli schon etwas zu beginnen. Dieses vulkanische Aufflammen bei einem Maler will nicht recht gefallen. Es sieht etwas litterarisch aus. Ein Bild wie die „Kreuzigung" erscheint wie ein Produkt des Ausstellungsfiebers; gemacht „pour épater le bourgeois". Freilich kann dergleichen auch natürliches Gärungsprodukt sein. Alles in allem: man kann es nicht unterlassen, viel Gutes von Beckmann zu erhoffen, doch steht hart neben dieser Hoffnung ein Zweifel. Das Vergnügen einer Prophezeiung kann man sich und dem Publikum erst in

einigen Jahren machen, wenn sich die Geister der Linie und der Farbe nicht mehr so stürmisch um diese mutige und freilich auch rücksichtslose Seele streiten.

❋

Bei Keller und Reiner wurde das Totendenkmal Bartholomés noch einmal enthüllt. Richtig enthüllt, mit Orgel, Chor und Solostimme, mit was Grünem und thränenschwerer Feierlichkeit. In Gegenwart zweier lebendiger Excellenzen. Der Referent des „Lokal-Anzeigers" war ganz benommen. Stoff für Wedekind oder Th. Th. Heine. Allein dieses Bild: der „gefeierte Bildhauer", von dem mit bebendem Flüstern erzählt wird, der tiefste Schmerz um den Tod der Gattin habe ihn dies Denkmal schaffen lassen, steht vor dem eigenen Werk und eine unsichtbare Stimme singt: „Du, die ich heiss geliebt, kehre mir zurück!" Am Arm führt der Künstler eine junge Gattin, „eine lachende, strahlende, junge Schönheit" (Lok.-Anz.). Neuberliner Geschmack! Bartholomé gilt für tief, weil er, als ein liberaler Akademiker, den Eindruck eines Freien macht und doch die lieben alten Mittel aus dem Glaspalast benutzt. Er weiss den Frauenleib selbst auf dem Gang zum Tode noch mit üppig schmeichelnder Erotik zu umkleiden. So wird dieser pariser Sinding, dieser geschickte Theatraliker vom Stamme Begas' zum Heros des potsdamer Viertels, das sich über Begas selbst doch hoch erhaben dünkt. Die beiden berliner Bürgermeister, die bei dieser five o'clock art anwesend gewesen sind, sollten die Lehre nutzen und Keller und Reiner die Organisation feierlicher Fürstenempfänge übertragen. Diese Verwirklicher eines „Gesamtkunstwerkes" würden Dinge ersinnen, wovon die brave Ehrenpfortenphantasie nicht einmal zu träumen vermag.

❋

In dem Artikel „Paul Cézanne" von Théodore Duret, im Dezemberheft, sind folgende Druck- und Übersetzungsfehler entstanden, die, des dokumentarischen Wertes der Arbeit wegen, ausdrücklich berichtigt werden sollen: 1) Cézanne besuchte nicht die Schweizer Akademie in Paris, sondern die académie Suisse. Suisse ist Eigenname; 2) Graf Doria besass eine wichtige Sammlung der Meister von 1830; 3) nicht Guillaumin, Cézannes alter Bekannter aus der académie Suisse, war Jurymitglied des Salons von 1882, sondern Guillemet.

❋

Einige Zeitungen von Ruf haben unsere Notiz über Alfred Messel mit strafender Miene korrigiert. Es wäre noch nicht soweit. Richtig. Aber wir wiederholen: wenn die geplanten Museumsbauten zur Ausführung gelangen, woran wohl nicht zu zweifeln ist, soll Messel sie bauen.

Eigentlich schade. Der reinliche Gegensatz von Hofkunst und bürgerlicher „Rinnsteinkunst" wird dadurch verwischt. Scheinbar. Fast so schade, als wenn Liebermann der Posten eines Akademiedirektors angeboten und von ihm angenommen würde. Eine Hypothese, die nicht so paradox ist, wie sie dem ersten Blick scheint.

❋

Die Russische Kunstausstellung, die auf dem Rückweg von Paris in Berlin Station gemacht hat, war lehrreicher für den Geschichtsfreund, als genussvoll für den Kunstfreund. Dieser musste enttäuscht sein, weil er, verführt durch die genialische Literatur und die nicht zu vergessenden Proben einer lebendig nationalen und sehr modernen Schauspielkunst, Überraschungen auch von der Malerei erwartet und sich neuer Entdeckungen schon gefreut hatte, dann aber nur mehr oder weniger getreue Spiegelungen des europäischen Kunstgeistes zu sehen bekam. Europa scheint für Russland eine Gefahr zu sein. Der Kopf dieses Riesenreichs ragt horchend in die alten europäischen Kulturen hinein; der gewaltige Leib steckt tief im Asiatischen. So kommt es, dass der Geist immer sehr willig und das Fleisch sehr schwach ist. Wie die Russen sich eben jetzt mit liberalischen Staatsideen Europas politisch zu erdrosseln drohen, so hat die Ausstellung bewiesen, dass auch in der Malerei der bequeme westliche Einfluss die nationale Kraft wohl angeregt aber nie zur Selbstbesinnung gebracht hat. Zudem sind die Russen kein Malervolk. Doch sind sie auch in der Malerei reich an geschmeidigen und ausserordentlich temperamentvoll anempfindenden Nachahmungstalenten. Die russische Malerbegabung ist weiblich; sie hat Weibertugenden und Weiberlaster. Unter den wechselnden Gewändern europäischer Stilformen regt sich das Nomaden- und Kosakentemperament, das festen Besitz fast wie eine Last empfindet.

Das Einfallsthor für den Europäismus bildete die Regierungszeit Peters des Grossen, der auf Grund seiner fixen Zivilisierungsideen russische Maler ins Ausland sandte, damit sie dort lernten, wie er selbst gelernt hatte. Die petersburger Akademiegründung unter Katharina II. brachte dann eine ganze Schar von Franzosen und Italienern in die Residenz und es wurde auch in der Kunst das – etwas deutsch determinierte – Französische die Umgangssprache der höheren Stände. Zu einer lebendigen Durchdringung der romanischen Barockkultur mit heimischen Elementen, wie sie in Deutschland, England oder Österreich zu so reizvollen Bildungen geführt hat, ist es in Russland scheinbar nur hier und da in der Architektur gekommen. Die talentvollsten Schüler des Westens verlernten es, Russen zu sein; wie sich, zum Beispiel, die besten Werke Lewitzkys von denen Graffs oder irgend eines Pesneschülers prinzipiell kaum unterscheiden. Freilich stehen sie hier und da auch qualitativ den besten Leistungen Graffs nicht



ADOLF MENZEL, RADIERUNG. DER SCHAFGRABEN IN ALT-BERLIN

nach. Die entschiedene Malerkultur der Borowikowsky oder Droshin entbehrt im wesentlichsten der nationalen Determination. Die Bilder wirken russisch nur durch die Modelle, nicht durch eine wichtige Stilnuance. Trotzdem wurde, dank der soliden internationalen Kunstkonvention, auch in Russland von Malern und Bildhauern des XVIII. Jahrhunderts ein Niveau geschaffen, das dort bis heute noch nicht wieder erreicht worden ist.

Die Zeit der bürgerlichen Romantik, die in der Literatur Byronsche Gestalten und starke poetische Temperamente wie Puschkin und Lermontow hervorgebracht hat, wird in dieser Ausstellung repräsentiert durch den unleidlichen Brüllow, einen glatten Könner, den die Erinnerung an seinen Sensationsruhm nicht sympathischer macht. Von ihm zur Moderne führte in dieser Ausstellung kaum ein schmaler Weg. Es muss auch bezweifelt werden, ob in Russland Werke verborgen sind, die einen organischen Zusammenhang nachweisen. Denn die neuere Malerei sieht aus, als hätte sie sich traditionslos aus dem Nichts entwickelt.

Russland ist über Nacht modern geworden. Ultramodern. Wenn wir's nicht aus der Politik und Literatur wüssten, gellte es uns dieser asiatisch verwilderte, anarchisch willkürliche Impressionismus entgegen. Hinter vielen Bildern werden Gestalten aus Dostojewskijs Romanen sichtbar, wurzellose Seelen, deren Willensinstinkten nicht Thatkraft gesellt ist und die sich mit verzweifelter Dreistigkeit jeder „Richtung" der Malerei hingeben. Pinselfreche, dekorative Riesensymbolismen, im Stil der Leute von der „Scholle"; neoimpressionistisches Farbengetupfe, dem man die Lust am pastosen Geschmiere ansieht; falsche Gauguins, van Goghs, Liebermanns, Slevogts, Zorns, falsche Larssons, Beardsleys, Vallotons und Ludwig von Hofmanns. Und es macht selbst nicht grossen Eindruck, wenn in dieser Pseudokunst ein echteres Talent, wie das Serows, auftaucht. Es giebt Praeraffaelitismus, Japanismus, Symbolismus, kurz, alle Ismen unserer Tage. Alles durcheinander und alles tendenziös übertrieben. Weltanschauungskunst!

Und durch diesen Graus hüpfen dann, grazil und turgenieffhaft geistreich, europäisch fein kultivierte Talente, wie Benois und Somow *en escarpins* einher. Kluge Reflexgeschöpfe. Erscheinungen einer chaotischen Frühzeit, die täuschend müden Spätlingen gleichen; nervöse Individuen, denen das Graziöse grotesk und das Groteske graziös gerät, denen sich darum jeder echte Anschauungswert mehr oder weniger zum kunstgewerblichen Schmuckwert degradiert. Immerhin: ausserordentliche Erscheinungen. Aber nirgends spürt man die Grundlage einer stillen Heimatsliebe, die an den Wirklichkeiten zu erstarken strebt, nirgends ist eindeutige Gefühlskraft. In der Skulptur so wenig wie in der Malerei. In der Plastik herrscht die asiatische Fratzenphantastik neben dem internationalen Rodinschema, das allen Slaven so gut liegt.

Welche Fülle von Temperament im russischen Volk! Aber immer noch gelten die grollenden Worte Rasumichins im „Raskolnikow": „Arbeitstüchtigkeit fliegt nicht umsonst vom Himmel herab. Wir brauchen noch zwei Jahrhunderte, um in jeder Beziehung erzogen zu sein." Es wäre lächerlich, einem ganzen Volke, das sein Schicksal auch in der Kunst zu erfüllen hat, eine

Zensur zu erteilen. Aber uns kann die Lehre nützen. Diese verzweifelte Modernität wird in manchem Punkt zum vergrössernden Spiegel unserer eigenen Schwächen.

❊

Zum Spiegel auch solcher Schwächen, wie sie sich wieder in den Bildern der Worpsweder zeigen, die bei Gurlitt zu sehen waren. Diese Maler beweisen in ihren Unzulänglichkeiten eine seltene Einmütigkeit; die Fehler treten bei ihnen familienhaft auf. Man könnte die ganze Gruppe, frei nach Gottfried Keller, als vom Stamme Zwiehans bezeichnen, als Dualisten, die, dem traurigen Albertus ähnlich, zwischen zwei Idealen schwanken und beide dabei verlieren. Einerseits berührt sich ihre Landschaftskunst mit der Haiders oder des späten Thoma; andererseits möchten sie es den Impressionisten gleich thun. Sie alle sind mehr oder weniger philisterhaft, sind nicht wegen einer bedeutenden Eigenart aufs Land geflohen, sondern aus behaglichem Ruhebedürfnis.

Vor den Bildern von Modersohn glaubt man den bekannten fatalen Blick zu sehen, womit Maler überlegen die Natur auf ihre Brauchbarkeit hin mustern. Seine Valeurs sind nur ungefähr richtig, sind nicht gefühlt, nicht sorgfältig gesehen und nicht rein gemischt; darum ist in seinen Bildern niemals die Atmosphäre des unmittelbaren Lebens. Bei Vogeler ist der ursprünglich echte Affekt aus Mangel an Vertiefung zu einer unschuldigen, aber doch verstimmenden Affektation geworden, zu einer gezierten Herzlichkeit, die sich des Biedermeierrockes bedient. In seinen Bildern ist eine seltsame, nicht durchaus unsympathische Geckerei. Ein Salonworpsweder. Der reifste und gewissenhafteste unter den Kolonisten ist Mackensen. Aber er erschöpft sein Talent in unmöglichen Aufgaben. Dieses Mal an einem riesigen Bild „Christus, den Landleuten predigend". Zerschnitte man die Leinwand geschickt, so könnte man drei Bilder daraus machen. Die eigentümliche spirituelle Trockenheit seiner Malerei bliebe freilich auch dann bestehen. Und doch könnte Mackensen vielleicht ein zweiter Kalckreuth werden, wenn er sich zu thun entschlösse, was Uhde that, als er die sozialen Religionsgedanken und die Christusidee auf sich beruhen liess und statt dessen seine Töchter im sonnigen Garten malte.

❊

Die Symptome mehren sich, dass Berlin der neuen architektonischen Bewegung gewonnen werden soll. Die Münchener „Werkstätten für Handwerkskunst" werden ihren Betrieb bedeutend erweitern und Filialen in Bremen, Hamburg und Berlin einrichten. So hätten wir schon ein mittelbares Resultat der Berufung Bruno Pauls vor Augen, das sehr willkommen geheissen werden muss.

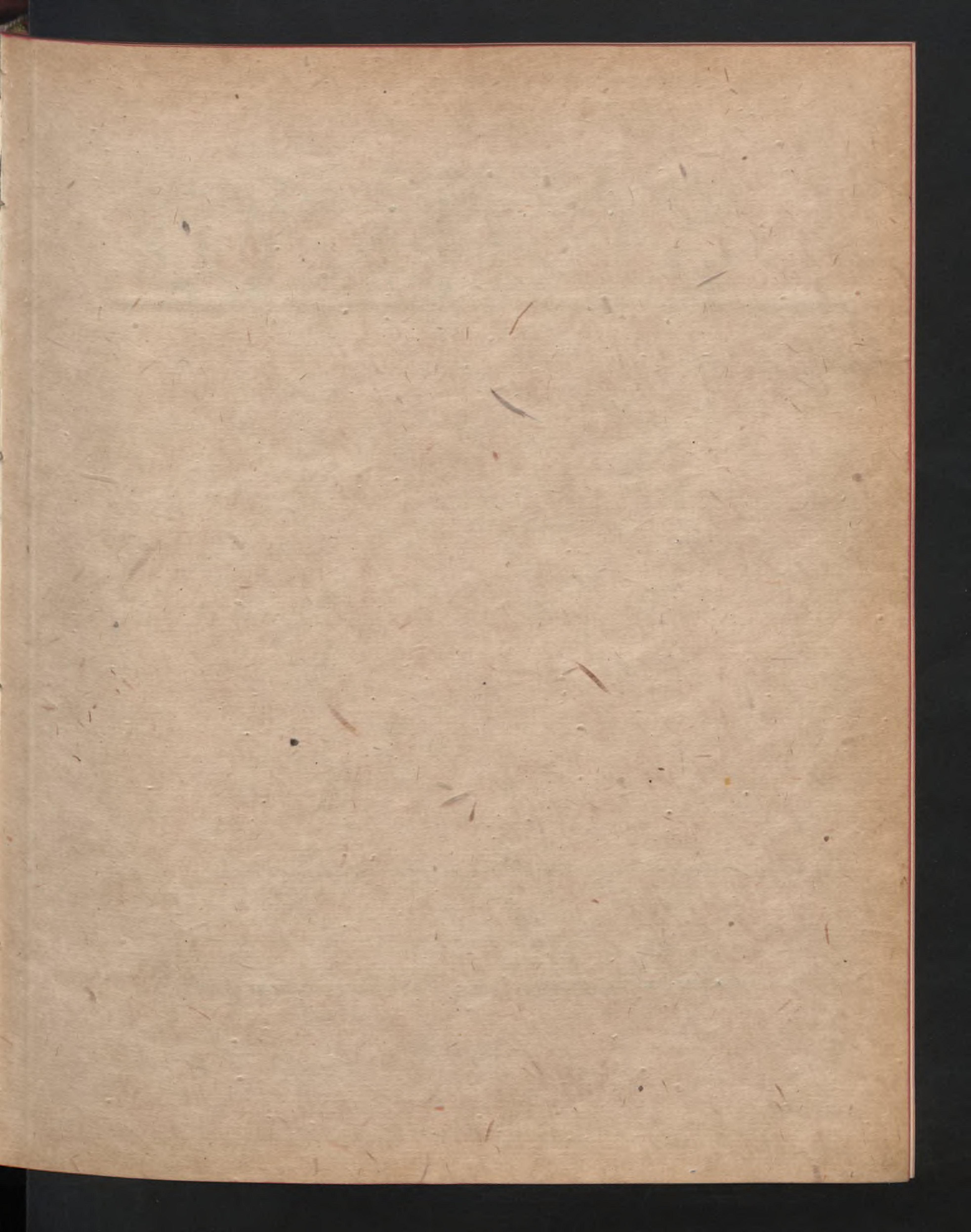
❊

Eine amüsante Ausstellung „Alt-Berlin" war im Kupferstichkabinet zu sehen. Künstlerisches bot sie wenig; aber sie löste viel reine Freude am Gegenständlichen aus. Bemerkenswert waren zwei Radierungen Menzels, wovon das seltenere Blatt hier reproduziert wird. Alt-Berlin wird Mode. Herr Biedermeier hat es entdeckt. Nun, jede Mode hat auch ihr Gutes und bringt nach einer Seite wenigstens immer Bereicherung. Das konnte man auch in einer anderen Veranstaltung erfahren, die „Berlin zur Biedermeierzeit bis 1850" hiess. Eine etwas planlose aber im ganzen doch anschauliche Vereinigung von Karikaturen und Zeichnungen von Schrödter, Dörbeck, Schadow, Krüger, Hosemann, Schoppe und anderen, gab sehr glücklich eine Idee von dem Milieu, worin der junge Menzel gross geworden ist. Von Menzel selbst waren einige köstliche und einige sehr schlimme Blätter ausgestellt. Deutlicher als jemals vorher wurde auch die Tradition deutlich, woraus die Karikatur des „Kladderadatsch" hervorgegangen ist. In diesem Witzblatt allein erscheint die spezifisch berlinische Art heute noch erhalten und fortgesetzt. Beschämend wirkte es auf den Heutigen, zu sehen, welche populäre Porträtkultur die Familienblattlithographen in der Mitte des Jahrhunderts zu erringen wussten; wie armselig erscheint unsere Photographengeschicklichkeit dagegen!

❊

Einem für die Kunstbewertung unserer Tage sehr bezeichnenden Rollentausch haben wir in den letzten Wochen zusehen können. Franz Servaes, ein im Gedankenkreis der Neuromantik Heimischer, ein Bewunderer Böcklins, Segantinis und Klingers, dem Meier-Graefes Böcklinanalyse gar nicht gefallen wollte, gestand im „Tag", dass er beim Durchblättern des grossen Buches über Schwind, das die Deutsche Verlagsanstalt herausgegeben hat, beim Anblick des Gesamtwerkes dieses Meisters schwer enttäuscht worden ist; und Hans Rosenhagen, der alte Vorkämpfer Liebermanns, der Sezession und des Impressionismus, verteidigte den „vielteuren Meister Schwind" dann, ebenfalls im „Tag", gegen solche Diskreditierung. Man wird gut thun, diese amüsante Kontroverse auf ein Zurückschwingen der Empfindungen aus lange und tendenzvoll nach einer Seite gesteigerten Überzeugungen anzusehen, auf eine Art Reaktion hier und dort. Und die Wahrheit etwa in der Mitte suchen müssen. Da dieser Kampf mit vertauschten Waffen von zwei so charaktervollen Persönlichkeiten ausgefochten wird, wirkt er symptomatisch. Metamorphosen dieser Art ist heute Jeder ausgesetzt, der es ehrlich mit sich selbst meint.

FÜNFTER JAHRGANG, FÜNFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 24. JANUAR. AUSGABE AM SIEBENTEN FEBRUAR NEUNZEHNHUNDERTSIEBEN
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.





KARL WALSER, ROMEO UND JULIA (SCHLUSSBILD)



BÜHNENKUNST

„Du siehst, mein Sohn,
zum Raum wird hier die Zeit."



In der deutschen Theatergeschichte sind alle wichtigen Entwickelungsphasen an Namen bedeutender Bühnenleiter geknüpft. Karoline Neuber, Ludwig Schröder, Laube, Herzog Georg von Meiningen: jeder dieser Namen bezeichnet eine Etappe. Wie es scheint, wird auch der Name Max Reinhardt in diesem Sinne einst der Bühnengeschichte angehören. Denn auch seine Thätigkeit ist eine Verwirklichung allgemeiner Zeittendenzen; mit seinem Namen ist heute schon die Vorstellung jener Bestrebungen untrennbar verknüpft, die auf eine Bereicherung und Veredlung der Bühnenoptik zielen. Eine Betrachtung des Weges dieses leidenschaftlich experimentierenden Theatermannes giebt darum Aufschluss über die ganze Bewegung.

Reinhardt hat als Sprungbrett die Überbrettlmode benutzt. Heute ist zu erkennen, dass diese Mode ein früher, unsicherer Stilversuch war. Man kann nicht an das Cabaret denken, ohne dass Namen und Erscheinungen wie Yvette Guilbert, Aristide Bruant und die bedeutenden Bohèmegestalten des Montmartre lebendig werden. Und wer diese Namen nennt, denkt zugleich an Lautrec und Steinlen, Léandre und Willette, Beardsley und Th. Heine, an die grosse Schar begeisterter Graphiker, die aus der psychologisch hinweisenden Grimasse ein bedeutungschweres Ornament machten. Das deutsche Überbrettl war nur im Jahrzehnt des Simplizissimus und der neuen kunstgewerblichen Bestrebungen möglich. Hier wie dort war der gleiche Drang, soziales Pathos in dekorative Stilform zu zwingen. Nicht zufällig spielte Wolzogen in einem Haus, das Endells spirituelle tektonische Phantastik geschmückt hatte; nicht nur der Mode wegen wurden Wiener Möbel auf die Bühne gestellt und die Sängerin



C. F. SCHINKEL, HINTERGRUND ZUR OPER „UNDINE" BES.: SCHINKELMUSEUM

grässlicher Strassendirnenlieder im eleganten Künstlerkleid vor einen kostbaren Vorhang plaziert. Das Streben nach einem psychologisch fundierten Stil der Erscheinung lag allen Versuchen gleichmässig zu Grunde. Was dem modernen Plakatzeichner dunkel vorschwebte: Freskowirkung; was der Kunstgewerbler instinktiv suchte, wenn er seine abstrakten, symbolisch gemeinten Linienornamente erfand: den neuen Architekturstil — danach tasteten auch die am Überbrettl sich zuerst versuchenden neuen Regisseurtemperamente.

Aus der szenischen Detailarabeske ist dann ein umfassender Reformversuch, aus dem Cabaret ein Kleines Theater und aus diesem ein Deutsches Theater geworden. Die kurzen Liedchen wurden verdrängt durch Wildes phantastische Rokokodramatik, durch Gorkis dramatisierte slavische Seelenlyrik, durch Hofmannsthals modern sensibilisierte Klassik und durch Maeterlincks Determinationsromantik. Durch Dichtungen also, die, jede in ihrer besonderen Art, einen dekorativen szenischen Stil fordern, weil in ihnen die Lebens- und Schicksalsstimmungen mehr malerisch als poetisch gesehen sind und weil ihre Schöpfer mehr durch eine bedeutungsvolle, lyrisch verknüpfte Bilderfolge zu wirken suchen, als durch jene Charaktere erschaffende Handlung, die sich auf den „über ein paar Tonnen gelegten Brettern" wirkungsvoll noch darstellen lässt. Diese Dramatik bot dem reformlüsternen Bühnenleiter gute Gelegenheit vom dekorativen Detail zum Studium des Ganzen überzugehen und an Shakespeare, als an den stillen Beherrscher unseres Theaters, die gewonnenen Lehren dann zu erproben. In dem Augenblick freilich, wo die neue Idee auf die Inszenierung des „Sommernachtstraums", des „Wintermärchens", des „Kaufmanns von Venedig" angewandt wurde, zeigte sie sich auch in ihrer ganzen Vielgestaltigkeit. Die Dekorationsgedanken erwiesen sich als Teile eines umfassenden Reforminstinktes.

Das Bewusstsein hierfür scheint Reinhardt keineswegs abzugehen. Der Kern Dessen, was er und die ihm gleich Strebenden wollen und was als



C. F. SCHINKEL, HINTERGRUND ZUR OPER „FERDINAND CORTEZ" BES.: SCHINKELMUSEUM

Ausstattungsmanie vielfach getadelt wird, ist das Gegenteil eines Ausstattungsgedankens. Im Grunde handelt es sich um einen ernsthaften Versuch, in natürlicher Weise Das zu verwirklichen, was vor ein paar Jahrzehnten das Münchener Hoftheater tastend schon probierte, als es die historische Shakespearebühne zu rekonstruieren suchte und was auch Laubes „ästhetischem Spartanertum" dunkel vorgeschwebt haben mag. Das Ziel: die vollständige Bildwerdung innerer poetischer Lebensvorgänge, der restlose Gleichklang von Sinn und Ausdruck, von Idee und Erscheinung — ist durch Restitution des Primitiven aber nicht zu erreichen. Ein Volk, das die bewusste Kümmerlichkeit der Laubeschen Inszenierung für die philologisch sich rechtfertigende Pracht und Buntheit der Meininger hingegeben hat, ist zum kahlen Nichts niemals zurückzulenken. Es liegt im Wesen des Menschen, immer das Komplizierteste zu geben und zu fordern. In jeder Zeit ist das Mögliche an Ausstattungsraffinement erstrebt worden; wahrscheinlich sogar im Griechischen Theater. Wenn die Menge — der eigentliche Direktor jeder Schaubühne —, eine Reform sanktionieren soll, muss eine Steigerung, eine Raffinierung dargeboten werden. Auch dann noch, wenn das heimliche Ziel dieser Reform Vereinfachung ist. Diesem Doppelsinn der Aufgabe unterliegen leicht die tüchtigsten Versuche. Der moderne Theaterbesucher hat soviele szenische Täuschungen und Naturalismen, soviel effektvolle Gegenständlichkeit bereits genossen, dass ihm, im Zeitalter der Popularität Böcklins und des Herrn Biedermeier, die Stilisierung als eine Steigerung erscheint. In dieser Stilisierung liegt aber, neben einem gesunden, aufs Architektonische gerichteten Instinkt, eine grössere Gefahr, als im Ausstattungsnaturalismus der letzten Jahrzehnte. Man denkt wieder an das moderne Kunstgewerbe. Wie dieses zur Monumentalbaukunst strebt und doch in den Niederungen profaner Gewerbearbeit festgehalten wird und wie durch diesen inneren Widerstreit die „Auswüchse" entstehen, so geräth die Bühnenreform, während sie letzten Endes klassische Vereinfachung anstrebt, leicht in ein romantisches Ausstattungswesen und ins äusserlich Dekorationsmässige.



C. F. SCHINKEL, HINTERGRUND ZUR „ZAUBERFLÖTE“ BES.: SCHINKELMUSEUM

Wort und Bild.

Wenn bleibende Resultate, gewissermassen hinter dem Rücken und doch unter dem Beifall des Publikums, geschaffen werden sollen, ist der Frage: Wort oder Bild, vor allem eine Antwort zu finden. Dass der erste Eifer das Bildhafte übersteigert, darf nicht Wunder nehmen; und es ist auch erklärlich, wenn es mit dem Schein tiefer Gründlichkeit geschieht. Heute ist es Brauch, dass Reformatoren jeder Art tendenzvoll zu den letzten Quellen hinabsteigen, um dem neuen Wollen Begründung zu suchen. Die Bildhauer blicken nach Ägypten oder zur Gotik zurück; die Maler denken an die Frühitaliener oder an das alte Japan. Die Philosophen erinnern an die tierische Abstammung und biologische Determination des Menschen. Das Gewordene gilt wenig; die Überkultivierten sehnen sich, halb inbrünstig, halb blasiert, allerorten nach dem Urweltlichen. Auch die Bühnenreformatoren bleiben nicht zurück. Der Engländer Craig, einer der ersten Apostel der neuen Theateridee, weist darauf hin, dass das Drama aus dem Tanz, der Ausdrucksgebärde und dem musikalischen Rhythmus hervorgegangen ist. Er folgert aus dem Umstande, dass der „Tänzer der Vater des Dramatikers“ war, irrtümlich, der Sohn müsse vom Vater abhängig bleiben. In dem Augenblick, als der Tänzer die Bühne betrat, musste er Schauspieler werden; als die Pantomime zum Drama wurde, musste das Wort die stumme Gebärdensprache so sicher überwinden, wie die Erkenntnis stets über das Instinktive siegt. Alles Unbewusste drängt unaufhaltsam zum Bewusstsein. Darum kann das Wortdrama, wie es im Laufe der Zeit geworden ist, nicht ignoriert werden. Craig irrt im wesentlichsten Punkte, wenn er das Wort des Dramas — des Meisterwerks natürlich —



C. F. SCHINKEL, HINTERGRUND ZUR OPER „GRAF BENJOWSKY“ BES.: SCHINKELMUSEUM

als einen mit Bewegung, Linie, Farbe und Rhythmus im gleichen Range stehenden Teil der Bühnenkunst betrachtet. Gewinnt diese Meinung an Boden, so muss die Reform notwendig in äusserlicher Ausstattungssucht enden. Es entsteht dann ein „Gesamtkunstwerk“, worin eine Kunstart die andere immer an der Höherentwickelung verhindert; das Theater erlebt eine Verkunstgewerblichung. Nicht zufällig ist dieser Hinweis auf Tanz, Rhythmus und Pantomime von einem Engländer ausgegangen. Die englische Bühne hat viel früher als die kontinentale, trotz schlechter Leistungen im eigentlich Dramatischen, oder gerade deswegen, die Ausstattungskünste üppig entwickelt. Schon um 1850 hat Charles Kean drüben begonnen, was in den achtziger Jahren die Meininger bei uns einführten. Im Künstlerischen sind die Engländer nie sehr produktiv gewesen; desto mehr aber in allen angewandten Künsten. Daher auch der schnelle Erfolg Craigs, des Zöglings Irvings, des Schülers der kunstgewerblichen Präraffaelitenschule. Soll diese englische Reformidee, die so respektlos mit dem Wort umgeht, von den Deutschen fruchtbar genutzt werden, so müssen diese damit verfahren, wie die kontinentalen Führer des Kunstgewerbes mit den englischen Anregungen der Morrisschule verfahren sind: sie müssen den dekorativen Instinkt, der so leicht auf Abwege gerät, bewusst im Sinne einer dramatischen Stilidee kultivieren.

Craig geht so weit, zu erklären: „Hamlet ist nicht zum Sehen geschrieben, sondern zum Hören. Hamlet und andere moderne Stücke sind eben da, damit sie gelesen werden. Dass sie in Shakespeares Tagen gegeben worden sind, beweist nichts.“ Diese Auffassung führt zur Feerie, zur Veroperung, zum Ballett. Hat schon dahin geführt. Denn nur die Verstiegenheit mag mit Craig argumentieren, die rechten Dramen würden schon gedichtet werden, wenn eine Bühnenoptik, wie er sie versteht, entwickelt wäre. Craigs Anregungen können zu Hilfen für eine ernsthafte Reform nur werden, wenn das Wort nicht den andern Bühnenmitteln gleichgestellt



C. F. SCHINKEL, HINTERGRUND ZUR OPER „LODOISKA" BES.: SCHINKELMUSEUM

wird, sondern wenn gerade aus ihm heraus (aus dem Wort der Dichtung, nicht aus der szenischen Anleitung des Dichters) das optisch Notwendige hergeleitet wird. Die Ausstattung soll auf dem modernen Theater durchaus der Dichtung wegen da sein, nicht aber die Dichtung eines szenischen „Gesamtkunstwerkes" wegen.

Dieses vorausgesetzt, ist es allerdings von grösster Wichtigkeit, dass das arg misshandelte Auge im Theater wieder zu kultivierten Genüssen kommt. Die radikalsten Forderungen sind willkommen zu heissen, wenn sie die Dichtung als die einzige Kraftquelle anerkennen. Was das Sehen im Theater bedeutet, haben wir erfahren, als die Russen und vorher die Japaner ihre Künste zeigten. Man verstand kein Wort, war kaum orientiert über die Handlung und fühlte sich doch vom ersten bis zum letzten Augenblick gefesselt, durch das Leben, gebildet aus Mienenspiel, Ausdrucksbewegung, Linie, Form und Farbe. Freilich hörte man immerhin psychologisch gefärbte Laute. Was die Russen und Japaner uns zeigten, waren daneben freilich nicht Tragödien grossen Stils, sondern Schauspiele. Die Betonung auf die erste Silbe gelegt. Zum Tragischen gehört notwendig die dramatisch steigernde Logik der Wechselrede. Die Tragödie ist gebaut aus Wort und Antwort, die sich in einander verschränken und so die Treppe zur Katastrophe bauen. Eine Vorstellung des Sophokleischen Ödipus im Urtext wäre für Jeden, der die Sprache nicht versteht und nichts von der Fabel des Stückes weiss, tötlich langweilig.

Einen Beitrag zum Verständnis dieser Fragen giebt im Folgenden der Dramatiker *Paul Ernst*, der als Führer der neuklassischen Schule in Deutschland angesprochen werden kann. Er schreibt uns:

„Wie jedes dramatische und theatralische Probem, ist auch das der Ausstattung vom Standpunkt der Wirkung aus zu betrachten. Zwei Arten von Wirkungen kann man vor allem unterscheiden: Unterhaltung, Zerstreuung, Vergnügen; und Erschütterung, Erhebung, Konzentration. Stellt man sich den abstrakten Zuschauer vor, der heute ohne alle Voraussetzungen ins Theater geht, um vergnügt; und morgen, um erschüttert zu werden, so wird ihm der abstrakte Theaterdirektor heute ein Schauspiel mit einer für die

Schauspielwirkung angemessenen Ausstattung; und morgen eine Tragödie mit einer für die tragische Wirkung angemessenen Ausstattung vorsetzen.

Halten wir die beiden grossen verschiedenartigen Wirkungen fest (wir werden gut thun, sie sehr fest zu halten, denn die herrschende Auffassung selbst der jüngsten Allzujüngsten ahnt nichts von dieser Verschiedenheit), so haben wir sofort die Richtpunkte für die Ausstattung. Der Schauspieldichter macht sein Werk reich, bunt, mannigfaltig, webt viel Lyrik ein und gestaltet verschiedenartige, interessante Charaktere; so lenkt er vom Einen aufs Andere ab, ergötzt, zerstreut und unterhält. Der Regisseur wird ihm in diesen Tendenzen folgen; wird durch bunte, mannigfaltige, zerstreuende Dekorationen, Lichteffekte, Farbenwirkungen, gutgeschulte Statisten und anderes noch weiter zerstreuen und unterhalten. Die letzte Konsequenz wäre, wenn das Ganze unter eine leichte, freundliche Musik gesetzt würde. Der Zuschauer erfreute sich dann eine Sekunde lang an der Dichtung, eine andere Sekunde an den Dekorationen, und die dritte an der Musik. Wir hätten das Wagnersche Gesamtkunstwerk, dessen Idee nur darin falsch ist, dass Wagner es nicht auf Unterhaltung, sondern auf Erbauung berechnet hat. Wie es dem Dichter bei dieser Art nicht auf einzelne Worte, Bilder und Gedanken anzukommen braucht — wenn die Personen nur ungefähr ihrem Charakter gemäss und dramatisch vorwärts treibend sprechen, genügt es — so braucht es auch dem Regisseur nicht auf das Wort beim Schauspieler anzukommen, er kann selbst mit falschen Betonungen noch seine Wirkung erzielen.

Der Tragödiendichter macht sein Werk starr und einfarbig, vermeidet alles, was ablenkt, will die Aufmerksamkeit kunstgemäss spannen, bis sie auf einem einzigen Punkt steht; er wünscht sich möglichst vom Leben zu entfernen, um störende Assoziationen im Zuschauer zu vermeiden; er sucht blos Typen zu geben, verwendet die Lyrik nur sparsam an bestimmten Stellen, die hervorgehoben werden sollen; kurz, er strebt denjenigen höchsten Grad von Abstraktion an, der gerade noch möglich ist, wenn seine Figuren sympathische Gefühle im Zuschauer erzeugen sollen. Der Regisseur hat ihm nachzugehen, indem auch er vereinfacht und abstrakt macht. Werden abstrakte Leidenschaften von typischen Menschen geäussert, um eine tragische Erschütterung zu erzeugen, so ist auch ein abstrakter Hintergrund, etwa aus einem einfarbigen Stoff, sind entsprechende allgemeine Kostüme notwendig. Wünschenswert wäre ein feiner Farbengeschmack, der diese Dinge für das Bewusstsein in den Hintergrund treten und unbewusst sie doch mit wirken lässt. Dem entsprechend wird der Regisseur vornehmlich darauf sehen, Wort und Gedanken des Dichters herauszubringen, und er kann (theoretisch) so weit gehen, dass er vom Schauspieler nur eine schöne Deklamation



A. GOLOVIN, DEKORATION ZUR „FRAU VOM MEER“ BES.: J. MOROSOW, MOSKAU



C. E. BLECHEN, SKIZZE ZU EINER THEATERDEKORATION BES.: NATIONALGALERIE

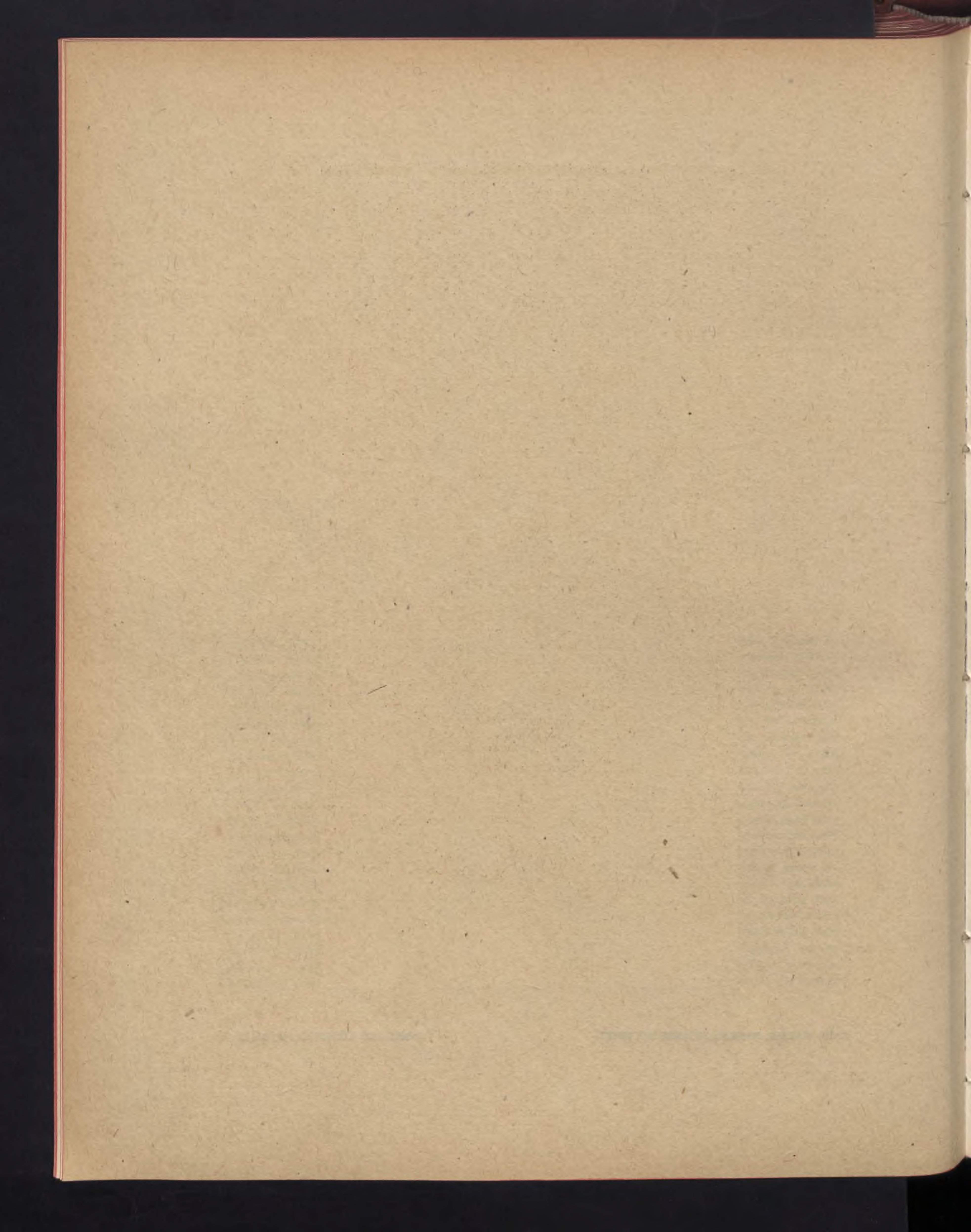
verlangt. Der von den Deutschen mit gewohntem Hochmut missverstandene französische Stil hat hier seine Gründe und seine Berechtigung. (Das von der Tragödie Gesagte gilt auch von der grossen Komödie, die freilich dem heutigen Theaterbesucher noch unverständlicher sein muss wie jene.)

Es möge noch ausdrücklich hervorgehoben werden: die banalen Theaterstücke für die grosse Menge werden hier überhaupt nicht betrachtet, nur die in jeder Richtung höchsten.

Es ist klar: die beiden Wirkungen sind so verschieden, dass es nur die Zufälligkeit der historischen Entwicklung erklärt, wie beide von derselben Schaubühne mit denselben Schauspielern erstrebt werden. Hätten wir eine organisch entwickelte Kultur, so wäre die Tragödie eine Sache der Religion; statt der sonntäglichen Salbadereien ungebildeter Prediger und des misstönenden Gesanges der gelangweilten Gemeinde würde ein frommes Gemüt durch religiöse Kunstwerke erschüttert und erhoben. Denn die Tragik ist Religion: freilich durchaus nicht christliche. Wie die Dinge auf unserer gegenwärtigen Bühne und in unserer dramatischen Literatur aber liegen, erscheint die grosse Tragödie immer als ein Kompromiss mit dem Schauspiel; und so kann man eigentlich auch nichts Ernsthaftes über die Ausstattungsfrage sagen. Diese ist lediglich Sache des haltlos hin und her schwankenden Zeitgeschmacks. Abgesehen von diesem ist ausschlaggebend die Verfassung, in welcher die Zuschauer das Theater besuchen: nach einem Tag mühevoller Arbeit um die banalsten wirtschaftlichen Interessen. So wird im allgemeinen die Tendenz auf Zerstreuung immer die herrschende sein und dem entsprechend üppige dekorative Ausstattung gefordert werden. Es ist psychologisch klar: wie jedes blosse Amüsement seine Bedeutsamkeit durch einfache Wiederholung verliert und also zur Steigerung treibt, so muss auch in der Ausstattung immer gesteigert werden. Das geht indessen nur bis zu einem gewissen Punkt. Hier findet dann ein Umschlag statt, entweder in Sensation und Bluff, wie in London, dessen Kultur wohl überhaupt vorbildlich für uns ist; oder man versucht es einmal mit dem Gegenteil, mit der extremsten Einfachheit. Natürlich nicht aus einer Stilerkenntnis heraus, die im letzten Grade eine sittliche



KARL WALSER, BASILIO, FIGAROS HOCHZEIT





C E. BLECHEN, ENTWURF FÜR EINE THEATERDEKORATION

BES.: KÖNIGL. NATIONALGALERIE

Erkenntnis ist, sondern aus denselben Gründen, warum der Konfektionär etwa seinen Kunden plötzlich nach einer französischen Mode den englischen Schnitt vorlegt."

Immerhin muss bei solcher prinzipiell durchaus überzeugenden Unterscheidung berücksichtigt werden, dass beide Elemente, das des Schauspiels und der Tragödie sehr oft, wenn auch nicht rein, in einem Werk enthalten sind. Zum Beispiel in den Stücken Shakespeares gerade, die Reinhardt bevorzugt. Und dass eine Reform wohl oder übel von gegebenen Zuständen ausgehen muss. Darum scheint es unerlässlich, die Bildung typischer Grundzüge, allgemeiner Prinzipien zu versuchen, woraus sowohl das monumental Einfache der Tragödie wie das heiter Dekorative des Schauspiels entwickelt werden kann. Vor allem aber handelt es sich um das Wie der Verwirklichung.



K. WALSER, SKIZZE FÜR „HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN" BES.: B. CASSIRER

Der Regisseur.

Als der zur Erfindung der szenischen Raumdisposition und Bühnenstimmung Geeignete wird neuerdings allgemein der Regisseur bezeichnet. Nicht der Regie führende Schauspieler, der bisher als Leiter fungierte, sondern ein Universalist, der ebenso Beziehungen zur bildenden Kunst und Bühnentechnik, wie zur Poesie und Schauspielkunst hat. Über ihn lässt Craig in seinem Buch „Die Kunst des Theaters"* einen „Eingeweihten" mit einem Zuschauer folgendermassen sprechen:

* Hermann Spemann, 1905.

Der Eingeweihte: „Er (der Regisseur) liest und fängt an, die ganze Farbe, den Rhythmus und die Bewegung der Sache zu sehen. Er legt dann das Stück auf einige Zeit fort. Nach der zweiten Lektüre wird er finden, dass seine entscheidenden Eindrücke eine klare und unverkennbare Bestätigung erhalten, und dass einige von seinen Eindrücken, die weniger positiv waren, ganz verschwunden sind. Er wird sich das dann merken. Jetzt nun wird er möglicherweise anfangen, die Linien und Farben zu suggerieren für die Szenen, die in seinem Geiste entstanden sind, aber

dies wird vielleicht auch erst später eintreten, wenn er das Stück mindestens ein Dutzend Mal gelesen hat.

Der Zuschauer: Aber ich habe doch gedacht, dass der Regisseur immer diesen Teil des Stückes, die Dekorationsentwürfe, dem Dekorationsmaler überlässt?

E.: Ja, das thut er gewöhnlich, aber es ist der erste Fehlgriff des modernen Theaters.

Z.: Also, der Regisseur ruft nicht einen Dekorationsmaler herein, um die Szenen zu entwerfen, sondern er entwirft sie selbst?



K. WALSER, SKIZZE FÜR „HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN" BES.: B. CASSIRER

E.: Natürlich. Und bedenken Sie bitte, dass er sich nicht nur hinsetzt und einen hübschen oder historisch genauen Entwurf zeichnet mit genug Thüren und Fenstern, an gut aussehenden Plätzen, sondern er sucht zuerst bestimmte Farben aus, die in Harmonie mit dem Gefühl des Stückes stehen, wobei er jede andere Farbe, die nicht in das Gefühl des Stückes passt, ausschliesst. Dann erst ist alles vorbereitet, und die wirkliche Arbeit kann beginnen.

Z.: Was für wirkliche Arbeit? Es scheint mir doch, als ob der Regisseur schon eine ganze Menge wirklicher Arbeit gethan hat.

E.: Nun ja, vielleicht; aber die Schwierigkeiten haben eben erst angefangen. Wenn ich von wirklicher Arbeit rede, so meine ich geschickte Arbeitskraft des Arbeiters. So zum Beispiel das Ausmalen der grossen Flächen Leinwand für die Szenen und das Ausarbeiten der Kostüme.

Z.: Sie werden mir doch jetzt nicht sagen, dass der Regisseur sogar seine eigene Szene malen soll, und seine eigenen Kostüme ausschneiden und zusammennähen muss.

E.: Nein, ich will nicht sagen, dass er das in jedem Fall und in jedem Stück thun soll, aber ich behaupte, er muss es einmal zu einer Zeit in seinen Lehrjahren gethan haben, oder er muss die technischen Gesichtspunkte dieses sehr komplizierten Gewerbes sehr eingehend studiert haben. Dann wird er die geschickten Gewerbsarbeiter in ihren verschiedenen Abteilungen anleiten können. Und jetzt, da nun das wirkliche Machen der Szenerie und der Kostüme angefangen hat, werden die verschiedenen Rollen an die Schauspieler verteilt, die die Worte ihrer Rollen lernen, ehe eine einzige Probe anfängt. Dies, wie Sie vielleicht wissen, ist jetzt nicht Sitte, aber darauf sollte von einem Regisseur, wie ich ihn beschrieben habe, geachtet werden. In der Zwischenzeit sind dann Szenen und Kostüme beinahe fertig. Ich will Ihnen nicht sagen, wieviel interessante aber schwere Arbeit ge-

macht werden muss, bis das Stück soweit vorbereitet ist, aber wenn einmal die Szenen auf der Bühne sind und die Schauspieler die Kostüme anhaben, so fangen die Schwierigkeiten der Arbeit erst wirklich an.

Z.: Ist denn des Regisseurs Arbeit noch nicht zu Ende?

E.: Zu Ende, was denken Sie?

Z.: Nun, ich dachte eben, dass die Szene und die Kostüme bereit sind und nun die Schauspieler und die Schauspielerinnen das übrige thäten.

E.: Nein, die interessanteste Arbeit des Regisseurs fängt jetzt an. Seine Szenerie steht und seine Charaktere sind bekleidet. Kurz, er hat eine Art Traumbild vor sich. Er räumt die Bühne — behält nur einen, zwei oder mehrere der Charaktere, die das Stück einleiten, und er macht sich an den Plan, wie diese Figuren und die Szene beleuchtet werden soll?

Z.: Was, ist nicht diese Branche der Diskretion des Elektrizitätsmeisters und seiner Leute überlassen?

E.: Wie sie es ausführen, kommt auf sie selbst an. Aber die Art, in der sie es ausführen, ist die Sache des Regisseurs. Da dieser Mann ein Mann von Intelligenz und Geschicklichkeit ist, hat er sich auch einen besonderen Weg ausgedacht, wie er die Szene seines Stückes beleuchten wird, gerade so, wie er sich einen besonderen Weg ausgedacht hat, wie die Szenerie gemalt und wie die Figuren kostümiert sein sollen. Wenn das Wort „Harmonie“ für ihn gar keine Bedeutung hat, würde er es natürlich dem ersten besten Menschen überlassen.

Sie sind erstaunt, dass das Spiel, das heisst das Sprechen und die Bewegung des Schauspielers nicht diesem selbst überlassen wird. Aber bedenken Sie einmal für einen Moment die Art dieser Arbeit. Würden Sie wollen, dass, was schon zu einem ganz geeinigten Muster zusammengewachsen ist, plötzlich durch eine Zuthat von etwas Formlosem aufs Geratewohl verdorben werden soll?



K. WALSER, GASSENJUNGEN AUS „CARMEN“ — BES.: B. CASSIRER

Z.: Wie meinen Sie das? Ich verstehe, was Sie andeuten, aber können Sie mir nicht zeigen, wie eigentlich der Schauspieler das ganze Muster verderben kann?

E.: Unbewusst verdirbt er es, muss ich hinzusetzen, ich will durchaus nicht sagen, dass es sein Wunsch ist, ausser Harmonie zu sein mit seiner Umgebung; aber er thut dies durch reine Unschuld. Einige Schauspieler haben darin die richtigen Instinkte, und einige haben gar keine. Aber sogar die, deren Instinkte am schärfsten sind, können nicht im ganzen Muster bleiben, können nicht in Harmonie sein, ohne die Angaben des Regisseurs zu befolgen.

Z.: Dann erlauben Sie also nicht einmal dem ersten Schauspieler oder der ersten Schauspielerin, dass sie sich bewegt und handelt, wie ihre Instinkte und ihre Vernunft ihr eingeben?

E.: Nein, vielmehr müssen sie die ersten sein, die die Angaben des Regisseurs befolgen. Zu oft werden sie der Mittelpunkt des Musters und der Hauptpunkt des emotionellen Entwurfes."

Craig steht mit dieser Formulierung, die in vielen Punkten Richtiges sagt, nicht allein. Die ganze Reformbewegung ist auf die Voraussetzung eines solchen Regisseurtyps gegründet. Aber es wird eine an sich gesunde Idee wieder übertrieben und ad absurdum geführt. Man hat recht, mehr vom Regisseur zu verlangen als bisher; fordert man aber zuviel, so vertreibt man die eine Unzulänglichkeit durch eine andere. Es giebt nirgend eine künstlerisch empfindende Persönlichkeit, die Schauspieler, Bühnentechniker, Literat, Maler, Architekt, Dekorateur und Zuschauer in einer Person sein könnte. Oder doch nur unter den „verkannten Genies". Eine Regisseurbegabung wie die Reinhardts ist sehr selten. Dennoch versagt auch sie oft in drastischer Weise. Überall ist Reinhardt auf Helfer angewiesen, vor allem auf den Theatermaler. Und es ist prinzipiell nicht viel gewonnen, wenn er sich erprobter Künstler statt des Gewerbsmannes bedient. Sieht er sich auch oft gefördert durch die feinere Intelligenz und Bildungskraft des Künstlers, so sieht er sich andererseits durch dessen ausgeprägteren Subjektivismus auch gehemmt.

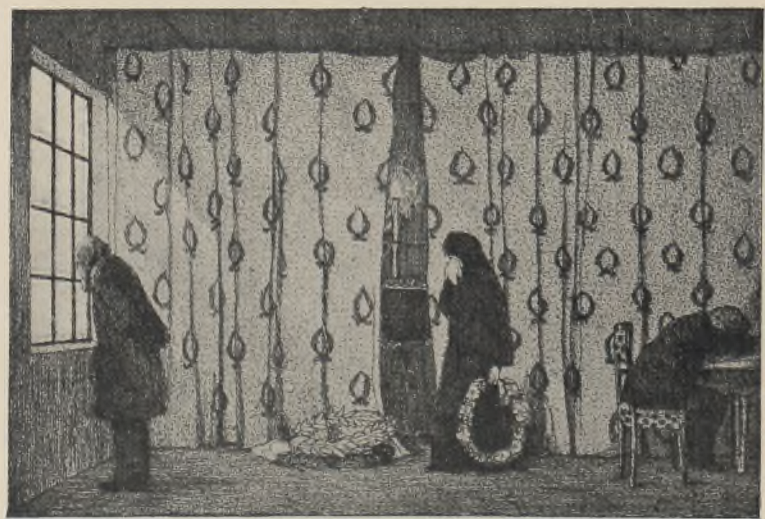
Nicht ein Schöpfer kann der Regisseur sein, wie Craig es will, sondern nur ein Synthetiker aus zweiter Hand. Gewinnt er aus der Lektüre eine „Stimmung" und folgt er nur dem Wunsche, sie zu verkörpern, so muss er entgleisen, weil die wichtigsten Faktoren, die Schauspieler, nicht totes Material sind. Auch von diesen wird immer eine eigene Willensbewegung ausgehen und so werden auf der Bühne immer zwei Stimmungen entstehen, die nur in Momenten ineinander aufgehen können: die vorgedachte des Regisseurs und die vom Moment geborene, die sich aus dem Spiel der Akteurs ergiebt.



K. WALSER, DAMEN IN SEIDE AUS „CARMEN" BES.: B. CASSIRER

Wie das Wort einerseits richtunggebend für das Bühnenbild sein soll, so muss es auch die Person des Schauspielers werden. Stimmung darf nicht vorgekaut, nicht fertig serviert werden, darf auf der Bühne nichts Unbewegliches, sondern muss etwas wechselvoll Bewegtes sein; sie muss sich im Zuschauer organisch bilden. Das geschieht nur,

wenn der Schauspieler ihr vornehmster Träger ist. Ein paar Beispiele für viele. In einem elenden Bühnenmilieu sah ich vor vielen Jahren Clara Ziegler als Medea. Bei der bekannten Stelle: „Jason, ich weiss ein Lied“ wusste sie, durch eine lebendig beherrschende plastische Pose auf einer Treppe, diesem dramatischen Gipfelpunkt einen solchen Nachdruck zu geben, dass es wie Fanfarenton aus der Stimmung hervorbrach. Das Bild hat sich mir bis heute unverwischbar eingeprägt. Die Schauspielerin war Trägerin der Stimmung. In Reinhardts Theater hat der Regisseur in der ersten Szene des zweiten Aktes des „Wintermärchens“ ein gutes szenisches Gesamtbild geschaffen. Man dachte davor an Burne Jones; die Bühnenkultur stand hoch über der, die der Clara Ziegler damals ein Milieu bereitet hatte. Aber der Blick haftete nicht auf Leontes und nicht auf Hermione, weilte also nicht im Mittelpunkt des dramatischen Interesses. Er schweifte zu einer geistreich gesetzten Nebengruppe von Hofdamen. Hier war das Auge gefesselt, dort der Geist: die Akzente waren falsch verlegt. Nicht zufällig. Solches geschieht immer, wo der Regisseur von einer starren Bildidee ausgeht und nicht vom Schauspieler. Ein Bild, das auf der Bühne wirken soll, darf nicht ständig dem Zuschauer vor Augen sein. Der bedeutende optische Moment muss aus dem bedeutend Neutralen aufblitzen und verlöschen, wie die dramatische Situation es fordert. Das geschieht, wenn der Schauspieler aus der Tiefe psychischen Erlebens das Bildhafte schafft und wenn der Regisseur der so entstehenden Erscheinung, durch Künste des Raumes und des Lichtes eine erhöhende Folie zu schaffen weiss.



E. ORLIK, RADIERUNG ZU „MICHAEL KRAMER“

Bühnenarchitektur.

Durch Künste des Raumes und des Lichtes. Bisher hat sich der Theatermaler um perspektivische Täuschung bemüht, hat Säulenhallen, Strassen und weite Blicke ins Land zu geben versucht und doch nie künstlerisch Raumgefühl erzeugen können, weil in dem Augenblick, wo der Schauspieler die Bühne betritt, der Grundfehler peinlich fühlbar wird. Verführt vom Verlangen der Menge nach Deutlichkeit und Gegenständlichkeit und auch oft von den Vorschriften der Dichter, giebt der Maler im kleinen Bühnenausschnitt immer zuviel und so ist eine Konvention entstanden, der sich selbst feinsinnige, moderne Künstler nicht plötzlich entziehen können. Auf Schritt und Tritt wird die Raumempfindung vergewaltigt. Felsen, die auf der leeren Bühne hundert Meter hoch wirken, schrumpfen zu einer Höhe von zehn Metern zusammen, sobald der Akteur auftritt; oder es wirken die Schauspieler vorn an der Rampe richtig und im Hinter-



L. V. HOFMANN, ENTWURF FÜR „AGLAVAINE UND SELISETTE“

grund wie Riesen, weil die Malerei die Tiefenvorstellungen fälscht.

Wenn auch das Bewusstsein des Publikums die perspektivische Täuschung fordert, so verlangt der Instinkt stets doch Befriedigung des eingeborenen Raumgefühls. Denn dieses ist für die Erscheinung, was der Grundbass für die Melodie, die Architektur für die Statue ist. Jeder Regisseur sollte Hildebrands „Problem der Form“ kennen und die Gesetze der Flächen- und Tiefenvorstellungen studieren. Reinhardt hat die stärksten Wirkungen in Szenen erreicht, wo er vor hoch herabfallenden Vorhängen spielen lässt. Das Auge fühlte sich dann angeregt durch die Musik reiner Verhältnisse und beruhigt durch die Neutralität des räumlichen Eindrucks. Aber solche Wirkungen gehören heute zu den Ausnahmen. Sie wären leicht zu vervielfachen, wenn der Bühnenkünstler von lebendigen Raumeindrücken vor der Natur ausginge. Trüge er im Geiste den Bühnenausschnitt mit sich herum: wieviel Monumentales, raumhaft Musikalisches und doch Darstellungsfähiges und Neutrales sähe er nicht überall in der Natur! Räumliche Notwendigkeit und Gesetzlichkeit. Wo die auf der Bühne hergestellt ist, darf das Einzelne gern unvollkommen sein; die Illusion steht dann auf einer Grundmauer.

Es giebt nicht nur „geforderte Farben“; das Auge fordert auch spontan ein Räumliches. Wer ihm dieses vorenthält, oder eine falsche Grösse an Stelle der instinktiv geforderten setzt, bringt das Theater um sehr suggestive Wirkungsmöglichkeiten.

Nicht der malerische Gedanke soll also im Theater herrschen, sondern vor allem der architektonische. Ihn zu verwirklichen dient, unter anderem, das Mittel, den Bühnenausschnitt beliebig zu vergrössern oder zu verkleinern. Reinhardt bedient sich hierzu seitlicher Pilaster, worauf ein Architrav ruht, das herabgelassen werden kann. Doch könnte dieses Mittel viel intensiver ausgenutzt werden als es geschieht. Sodann ist es nötig, dass der nach hinten schräg ansteigende Bühnenboden zugunsten der horizontalen Fläche aufgegeben wird. Ein anderes Mittel ist der Ersatz der Prospektmalerei durch plastische Dekorationsstücke. Doch ist diese Plastik nur wertvoll, wenn sie einer Stilisierung des Raumgedankens dient, wenn alle gegenständlichen Übertreibungen vermieden werden. Auch hat die Plastik nur Sinn, wenn sie die Perspektive für sich selbst sorgen lässt; zu Verkehrterem als jede Malerei noch führt sie wenn auch sie nach hinten perspektivisch verkleinert wird.

Immer aber gilt es, mit der Gestalt des Schauspielers, als mit der ersten gegebenen Grösse zu rechnen. Die Plastik des Akteurs muss der natürliche Kern jedes Bühnenbildes sein. Die Musik der plastischen Gebärde und das Musikalische des architektonisch gegliederten Raumes antworten einander und werden zur Einheit. Aber nur dann, wenn der Regisseur von der lebendigen, psychologisch entstandenen Ausdrucksbewegung auszugehen weiss. Es muss ihm so wichtig sein, wie dem Schauspieler selbst, dass die körperliche Beredsamkeit nicht nach einem alten oder neuen Schema einstudiert wird, sondern dass die stilkräftige Erscheinung aus kunstgemäss gebändigter Leidenschaft des Gefühls hervorgeht. Der Schauspieler mag, wie Goethe es forderte, beim Bildhauer in die Lehre gehen, bei Phydias oder Rodin; was er dann aber giebt, muss vom Moment erschaffen sein.

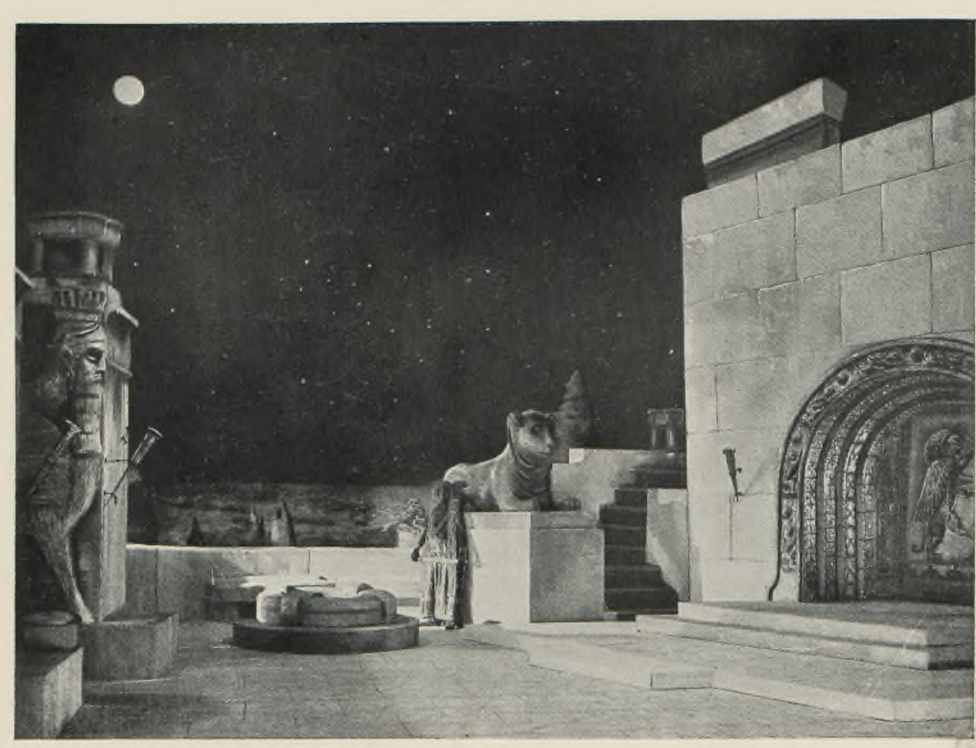
Alle diese Forderungen, die schon in der modernen Reformidee beschlossen liegen und nicht willkürlich sind, drängen zweifellos zur Einfachheit. Ohne Vereinfachung ist keine Typenbildung denkbar. Und ohne Dekorationstypen, die auch die Provinzbühne noch mit Glück anwenden kann, giebt es keine umfassende Reform. Man kann so weit gehen, zu behaupten, dass sich mit zwei Dutzend Dekorationen sämtliche grossen Tragödien spielen lassen. Es ist nicht einzusehen, warum auf dem Theater nicht eine Stileinheit soll herrschen können, wie etwa in Rembrandts Bildern Anachronismen, die bei Rembrandt lobenswert sind, weil sie erst die Synthese ermöglichen, sind auch auf dem Theater erlaubt. Erreicht werden kann ein solches Ziel nur durch neue lebensvolle Dekorationskonventionen. Da ihre Bildung aber ohne bedeutende Vereinfachung nicht möglich ist, würde sich die Menge gewiss widersetzen, wenn es nicht ein vortreffliches Mittel gäbe, das eines bereichernden Effektes stets sicher ist und doch kunstgemäss angewandt werden kann: das Licht.


SZENERIE AUS „MINNA VON BARNHELM" BES.: DEUTSCHES THEATER

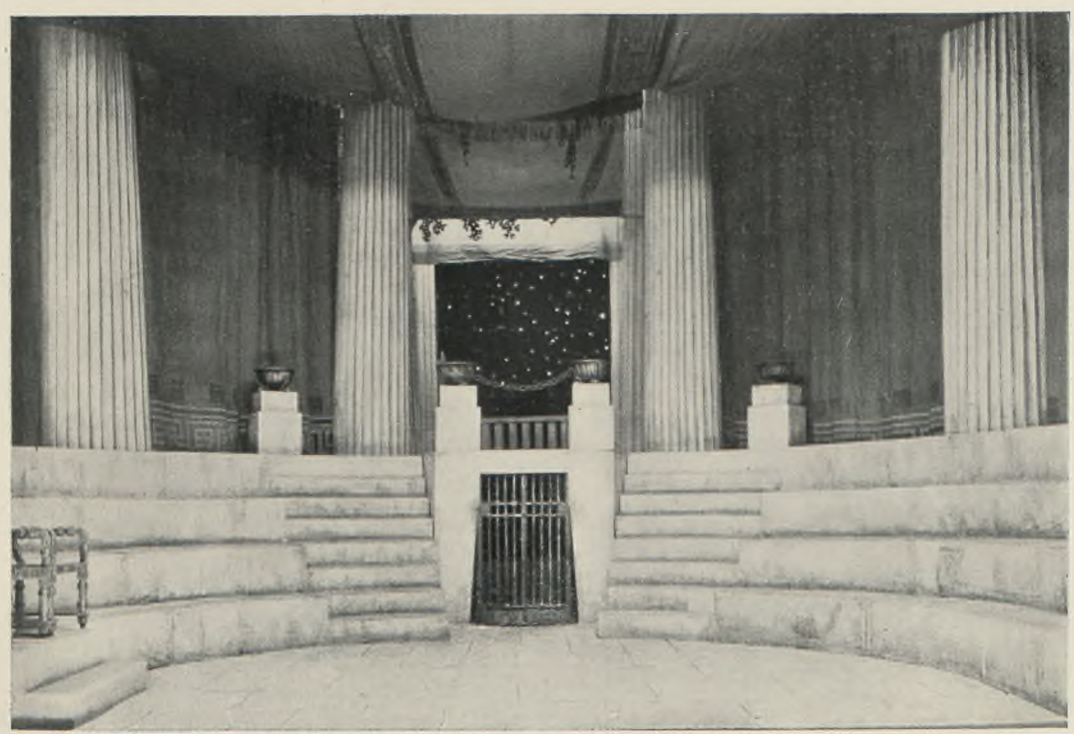
Dass diese Ideen nicht auf Theorie beruhen, sondern auf Forderungen sinnlicher Anschauung, beweist folgende Gedankenbegegnung mit einem unserer besten Theaterkenner und erfahrensten Bühnenpraktiker. Max Martensteig, der Direktor der Kölner Stadttheater resümiert folgendermassen:

Das A aller auf die Verbesserung des Bühnenbildes gerichteten Bestrebungen, die mit Hilfe bildender Künstler und tüchtiger moderner Techniker zur That werden sollen, heisst „natürliche Raumproportionalität"; und das O naturgemässe Lichtwirkung.

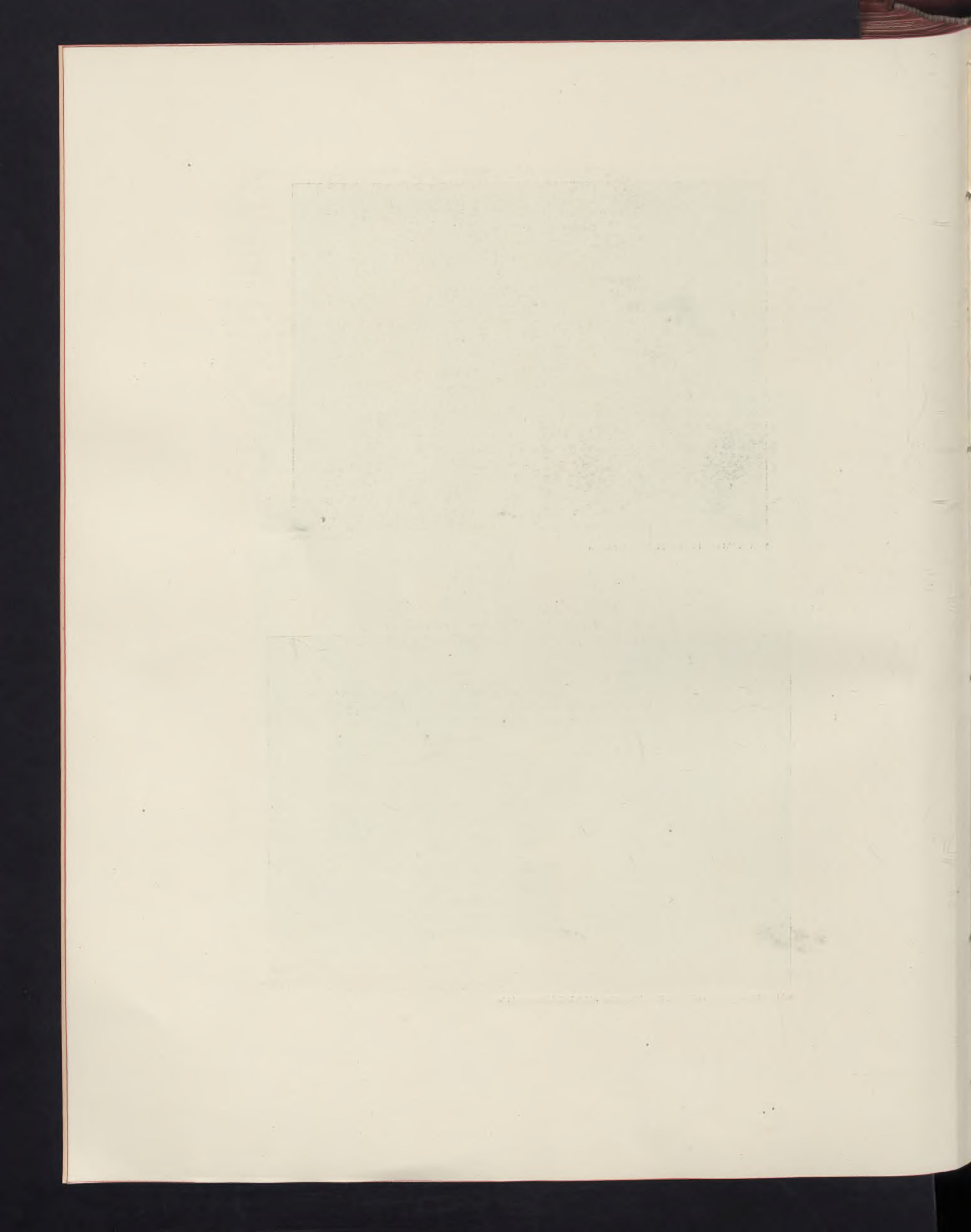
Dem Prinzipienstreit, ob wir überhaupt einer Illusionsbühne bedürfen, oder uns besser mit dem ganz neutralen, von Teppichen umhangenen Schauplatz Cor-



MAX KRAUSE, BÜHNENBILD DER SALOME



MAX REINHARDT, BÜHNENBILD AUS DEM SOMMERNACHTSTRAUM





EDV. MUNCH, ENTWURF FÜR „GESPENSTER" BES.: DEUTSCHES THEATER

neilles begnügen, halte ich zu Gunsten der Illusionsbühne für entschieden. Aus zwei Gründen: weil beim Drama der letzten beiden Jahrhunderte der Dichter die Illusionsbühne, d. h. das naturgemässe Milieu voraussetzte (Lessing-Goethe-Schiller-Kleist-Hebbel); und weil der Illusionshunger heutiger Kulturmenschen ein Resultat psychophysiologischer Weiterentwickelung ist.

Alle, stumpfen Sinnen längst zur Gewohnheit gewordenen Versündigungen der Theaterbildnerei haben ihren Ursprung in dem an sich unmöglichen Bestreben der seit drei Jahrhunderten sieghaft sich behauptenden Renaissancebühne: ein möglichst viel umfassendes, reiches Bild der Natur (oder der Architektur), im Sinne der Vedutenmalerei, im engen Bühnenrahmen einzufangen. Von allen Geschmacksfragen abgesehen, musste sich hieraus fast immer ein Verstoss gegen die Logik der Sinne ergeben: der Mensch, im körperlichen Bezug für die Welt der Sinne unbedingt das Mass aller Dinge, bewegte sich in dieser durch perspektivische Kunststücke konzentrierten Natur wie Gulliver im Milieu Liliputs.

Die Herstellung der wichtigen Proportionalität zwischen Mensch und Umwelt ist der unangreifbar gesunde Grundzug in Gordon Craigs sonst reichlich phantastischer Reformschrift. Schade, dass Craig, der Scylla Tradition ausweichend, der Charybdis Uebertreibung in die Scheren gerät: statt Gullivers in den Strassen Liliputs, zeigt er — in seinen Skizzen — Liliputaner in einer Umwelt von Riesen.

Anstelle aller Theorie aber lieber ein Jedem verständliches Beispiel: man denke sich höchstens fünfzehn Meter vor der Portalfront der Rheimser Kathedrale unseren Bühnenrahmen errichtet und sich selbst als Zuschauer wieder zehn Meter entfernt vor diesem sitzend. Genau soviel, wie wir von diesem Standort, durch das feste Hindernis des Bühnenrahmens nach allen Dimensionen hin beschränkt, von dem gotischen Riesenbau sehen würden, genau soviel nur darf die Bühnendekoration darstellen, wenn sie der Logik der Sinne gerecht werden will. Und nur so wird eine zugleich künstlerische Illusionswirkung für die Krönungsszene in Schillers Jungfrau zustande kommen: die Majestät eines ehrfurchtgebietenden Kulturdenkmals als Milieu. Jede andere Lösung dieser Aufgabe, auch die berühmte der Meininger, ist schlechtes Puppenspiel.

Raumkunst solcher Art künftig auf unseren Bühnen zu pflegen, steht nichts im Wege; sie passt sich, aus deren Notwendigkeit diktiert, unseren Bühnenhäusern leicht an. Anders steht die gleich bedeutsam Frage der wichtigen, zur Kunstwirkung zu erhebenden Behandlung des Lichtes. Hier lautet die erste Forderung: Entfernung der Fussrampe; die nächste: Ermöglichung der Luftperspektive durch Verwendung plastischer oder doch freistehender, sil-

houettenartiger Dekorationen im Vorder- und Mittelgrund; eine fernere: Erweiterung des Gesichtsfeldes nach den Seiten hin, wo eine entsprechend intensiv beleuchtbare Luftwand natürliche Horizonte vortäuschen muss. Hier müssen die Theaterbaumeister der Zukunft helfen. Diese Herren sollten nicht all ihren Witz auf Fassaden- und Foyerkunststückchen verschwenden; wichtiger ist, dass sie uns richtig organisierte Bühnenhäuser schaffen, in denen nicht mehr, wie im Saaltheater der Renaissancemode, aus der Not eine schlechte Tugend gemacht werden muss, in denen Logik und Phantasie vielmehr den fruchtbaren Bund schliessen können. Und sie dürften nicht zu bequem sein, ihren Bauherren, den Stadtvätern, klar zu machen, dass die Bühne der wichtigste Raum eines Theaterbaues ist.“

Das Gewicht dieser Meinung eines praktischen Theatermannes wird in der nachdrücklichsten Weise unterstützt durch die Skizze eines Programms, das Peter Behrens, der Direktor der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule uns zur Verfügung stellt. Seine Meinung ist um so wertvoller, weil er als Architekt im wesentlichen zu denselben Resultaten kommt wie der Dramatiker und der Regisseur. Er hat zu einer Zeit, als von Bühnenreform kaum schon die Rede war, den Plan eines Theaters von nahezu antiker Form erdacht und er erweitert in den hier ausgesprochenen Grundsätzen zum erstenmal das Problem der Bühne zu einem Problem des Theaterbaues. Im besonderen ist er jetzt mit der Inszenierung des „Hamlet“ für das Dumonttheater beschäftigt.



L. VON HOFMANN, FIGURINE

Eine Reform der heutigen Bühne, mit Rücksicht sowohl auf das endliche grosse Ziel als auf die nächsten künstlerischen Bedürfnisse, ist nur auf Grund architektonischer Auffassung möglich. Das Theater soll unter allen Umständen ein Haus, ein architektonisch gegliedertes Ganzes sein, dessen ebenfalls nur architektonisch zu betonendes Zentrum die Bühne ist. Heute ist es anders: die Bühne ist ein Loch, ein Nichts, worin etwas Fremdes vorgeht, etwas unserm vom Hause erweckten Raumgefühl Entgegengesetztes. Wir müssen heute das Bühnenbild denken, können es nicht natürlich sinnlich empfinden. Die Bühne darf nichts sein als das Podium des Hauses, bestimmt für den Vortrag, für den Schauspieler.

Die erste Forderung ist, dass der Zusammenhang dieses Podiums mit dem Zuschauerraum architektonisch anschaulich gemacht wird. Ausbildung des Proszeniums, das unten durch vorgelagerte Stufen, an den Seiten und an der Decke durch entsprechende Bauglieder den Uebergang zur eigentlichen Bühne herzustellen hat und das bei Verdunkelung des Zuschauerraums durch eine zweckmässig angebrachte Beleuchtung hell zu erhalten ist. Die Bühne wird durch das Proszenium gewissermassen in den Zuschauerraum hineingeschoben.

Die Seiten der Bühne sind aus architektonischen Gründen abzuschliessen. Da das Stück in der Regel das seitliche Auf- und Abtreten der Schauspieler verlangt, ergiebt sich das Motiv aus diesen beiden Bedingungen: Portalarchitektur. Auch die Rückwand der Bühne verlangt eine Behandlung, die auf den geschlossenen Raum hinweist. Einmal aus Gründen des sinnlichen Raumgefühls; sodann aber, weil alle Bühnenkunst ihrem ganzen Wesen nach auf Reliefwirkung angewiesen ist. Dieser Grundsatz hat seine Gültigkeit seit den Tagen des griechischen Theaters immer wieder erwiesen, wenn auch die Neigung, anstelle der Reliefwirkung die Tiefenwirkung zu setzen, zu gewissen Zeiten das Uebergewicht gewinnt. Das eigentliche optische Element der dramatischen Kunst bleibt das Relief. Dieses verlangt aber entschieden einen Hintergrund, mit dem zusammen es zur Ein-

heit werden kann. Und dazu taugt nur der raumgliedernde architektonische Hintergrund.

Selbst wo ein landschaftlicher Hintergrund erforderlich ist, wollen wir nicht vergessen, dass wir in einem Hause sind, dass alles Spiel, Gleichnis ist. Nicht Täuschung ist der Zweck des Theaters — oder soll es doch nicht sein. Es wird ja auch nicht wirklich gemordet. Es ist unkünstlerisch, der Natur möglichst nahe kommen zu wollen; Beschränkung, Bedeutung ist durchaus geboten. Wie ein dunkler Stoff, worauf Sternenbilder eingewebt sind, künstlerischer wirkt als ein Himmel, der durch das Sterngefunkel verdeckter elektrischer Birnen vorgestellt wird, so wird die nur gobelinartig oder einfarbig angedeutete Landschaft dem einheitlichen Gesamtbilde am besten dienen. Auch der Stil der Bühne liegt in der Begrenzung; der Stil des Bühnenbildes fordert dieselbe Abstraktion wie der des Dramas. Was der Vers in der Dichtung, ist das Architektonische in der szenischen Erscheinung.

Eine ruhige Handlung, worin die Rede vorherrscht, wird durch Verkleinerung des Bühnenausschnittes, bewirkt durch Bauglieder, architektonisch unterstützt. Die wirkungsvolle Gruppenbildung hängt vom Format des Rahmens ab. Es bleibt dem künstlerischen Sinn des Regisseurs überlassen, zu bestimmen, wo eine breite niedrige Oeffnung und wo eine hohe und schmale dem Rhythmus der Handlung entspricht. Nach hinten aber sollte sich die Bühne stets durch Stufen oder Terrassen höher aufbauen. Auf Requisiten ist soweit wie möglich zu verzichten. Sind sie nötig, so seien sie künstlerisch mit dem Ganzen im Einklang. Beim Kostüm darf auf die Zufälligkeiten der Zeit und der Naturwahrheit nur bedingt Wert gelegt werden. Das Kleid soll den Schauspieler charakterisieren helfen und ihn schön sein lassen, nichts anderes.

Alles im Theater muss darauf zielen, die Kunst des Schauspielers hervozuheben, sie zu unterstützen und zu steigern. Wenn dem Schauspieler ein Reich der Bretter geschaffen wird, das die Welt bedeutet, nicht sein will, so wird er nicht zögern, alle Stimmung in das Wort, in die Bewegung zu legen und wir werden dem Stil der Bühne näher gekommen sein. Es wird sich empfehlen, die Versuche mit klassischen Stücken zu beginnen, da in modernen naturalistischen Stücken die Requisiten und Milieuäusserlichkeiten sozusagen mitspielen. Versuche in der angedeuteten Richtung aber sollten schon darum von den Theaterleitern gemacht werden, weil sie dem jetzt geltenden Modus gegenüber den viel geringeren Kostenaufwand erfordern. Denn diese Bühnenarchitekturen sind, mit geringfügigen Aenderungen, für viele Stücke verwendbar."



K. WALSER, FIGURINE FÜR „FIGAROS HOCHZEIT"

Das Licht.

Bisher war das Licht wenig mehr als ein Beleuchtungsmittel. Sonnen- und Mondscheineffekte: das war eigentlich alles. Eine gestaltende Rolle hat es kaum schon gespielt. Es ist meistens gemalt worden. In einem sehr lesenswerten, von Elsa Bruckmann ausgezeichnet übersetzten Buch* spricht Adolphe Appia über diesen Gegenstand:

* Die Musik und die Inszenierung. Verlagsanstalt F. Bruckmann.



A. APPIA, ENTWURF FÜR „DIE WALKÜRE"

Aus der Thatsache, dass unsere Bühnenmalerei auf senkrechten Flächen aufgetragen wird, während Licht nur dann gestaltend wirken kann, wenn es auf plastische Körper fällt, entsteht ein fast unlösbarer Konflikt zwischen diesen beiden Faktoren der Inszenierung. Weit entfernt, dass Beleuchtung und Malerei auf senkrechten Flächen sich gegenseitig unterstützen, darf man im Gegenteil behaupten, dass sie direkt einander ausschliessen. Denn die Aufstellung der auf senkrechter Leinwand gemalten Dekorationen erfordert, dass die Beleuchtung sich einzig in ihren Dienst begiebt, damit die Malereien deutlich erkennbar werden. Diese Aufgabe hat aber mit der gestaltenden Rolle des Lichtes nichts gemein; ja, sie widerspricht ihr sogar. Nun aber tritt mitten in das unbelebte Bild hinein der lebendige Darsteller! Sobald er auf der Bühne erscheint, sinkt plötzlich die Bedeutung der Malerei hinter der der Beleuchtung und der Dekorationsaufstellung fühlbar zurück. Denn die lebendige menschliche Gestalt kann mit den Gegenständen, die nicht wirklich vorhanden, sondern nur auf der Leinwand dargestellt sind, keinerlei unmittelbare Berührung haben.

Eine steile Wand in einer heroischen Landschaft wirkt für sich allein, als Malerei, vollkommen täuschend; sobald jedoch der Darsteller mit ihr in Berührung tritt, wird sie zu einem von sanft ansteigenden Fusswegen und bequemen Stufen durchschnittenen, künstlichen Hügel, wie man deren in unseren öffentlichen Parkanlagen errichtet. Der Darsteller mag dann noch so schwungvolle Dinge singen, Dinge, die in noch so unmittelbarem Zusammenhang stehen, mit der Beschaffenheit des Bodens, den er — nach unserer Voraussetzung — unter seinen Füssen hat; er bleibt nichtsdestoweniger auf seinem bequemen Fusspfad, auf welchem er sich in ganz unnützer Weise so heftig gebärdet. Dieses wilde Gebaren zu begreifen, müssen wir unsern Blick auf denjenigen Teil der Dekorationen richten, in welchem der Darsteller sich nicht befindet.

Ein andermal erschöpft der Maler alle Mittel der Perspektive und der Farben, um einen schönen Gegensatz von Licht und Schatten hervorzurufen: z. B. eine dunkle Galerie und an deren Enden einen sonnigen Lichtblick ins Freie; oder die Ecke eines Kirchenschiffes, in welchem die dämmerigen Architekturen sich gegen entfernt glänzende Fensterscheiben abzeichnen; oder eine armselige Bodenkammer, durch die ein Sonnenstrahl gleitet; den Hof einer Herberge, der in kühlen Schatten getaucht liegt, indes der helle Tag die oberen Stockwerke des Gebäudes beleuchtet u. s. w. u. s. w. Indem sich nun der Darsteller vor diesen bemalten Leinwandflächen hin und her bewegt, zerstört er deren Wirkung, da er immer vom gleichen Licht beleuchtet wird, ob er sich nun in dem als dunkel oder dem als hell angenommenen Raume befindet.

Auf unserer heutigen Bühne wird die Beleuchtung gleichzeitig in vierfacher Weise bewerkstelligt. Da sind: 1. die Soffiten, d. h. fest installierte Lichtkörper, welche die gemalten Dekorationen zu erhellen haben, und welche von den Kulissen und vom Bühnenboden aus durch die dem gleichen Zwecke dienenden, etwas beweglicheren Rampenlichter unterstützt werden; 2. die eigentliche „Rampe", diese merkwürdige Missgeburt unserer Theater, der es obliegt, die Dekorationen und die Darsteller von vorne und von unten zu beleuchten; 3. die vollkommen bewegbaren Apparate, womit man Strahlen in bestimmter Richtung oder verschieden-



A. APPIA, ENTWURF FÜR „DIE WALKÜRE“

artige Projektionen erzielt; 4. endlich die Transparentbeleuchtung, d. h. derjenige Teil der Beleuchtung, der gewisse durchsichtige Partien der Dekorationen zur Geltung bringt, indem das Licht von rückwärts auf die Leinwand fällt.

Dass diese verschiedenen Beleuchtungsquellen harmonisch zusammenwirken, ist offenbar sehr schwierig, so schwierig, dass es einfach unmöglich ist . . . .

Auf unsern jetzigen Bühnen entwickelt die Beleuchtung keine eigentliche, keine gestaltende Thätigkeit; ihr einziger Zweck ist, die Dekorationsmalereien gut ersichtlich zu machen. An diesem allgemeinen Licht hat der Darsteller teil, und damit er von allen Seiten beleuchtet sei, fügt man das sogenannte Rampenlicht hinzu.

Der vernichtende Einfluss der Rampe erstreckt sich auf alle praktikabeln Gegenstände, die sich auf der Bühne befinden, d. h. auf alles, was in direkte Berührung mit dem Darsteller tritt, und trennt ihn hierdurch endgültig von den fiktiven Malereien.

Bei einem solchen Stand der Dinge wäre es lächerlich, von der Beschaffenheit der Schatten sprechen zu wollen. Und doch giebt es keine Plastik ohne Schatten, gleichviel ob belebter oder unbelebter Gegenstände. Wo kein Schatten ist, da ist auch kein Licht. Denn Licht heisst nicht die „Möglichkeit zu sehen“, ebensowenig wie Musik mit Schall gleichbedeutend ist . . . .

Was in der Partitur die Musik, das ist im Reiche der Darstellung das Licht: das Ausdruckselement, im Gegensatz zum Elemente des andeutend orientierenden Zeichens. Das Licht kann, gleich der Musik, nur das ausdrücken, was dem „inneren Wesen aller Erscheinung“ angehört.

Vor allem bedürfen beide gleichermassen eines Objektes, d. h. einer zufälligen äusseren Erscheinung, an welcher ihre Gestaltungskraft sich zu bethätigen vermag. Der Musik schafft der Dichter dies Objekt; dem Lichte — mittels der Aufstellung — der Darsteller. Zwischen Musik und Licht besteht ein geheimnisvoller Zusammenhang, wie es H. S. Chamberlain so schön ausspricht: „Apollo war nicht Gott des Gesanges allein, sondern auch des Lichtes“ . . . .

In der That: Licht wirkt niemals naturalistisch im niederen Sinne. Es verklärt. Appia hat übrigens seine Reformvorschläge, wie man hört mit Glück, in einem Privattheater in Paris, mit Hilfe Fortunys bereits verwirklicht.

Denkt man den Möglichkeiten nach, die ein künstlerisch gestaltendes Bühnenlicht hervorzurufen vermag, so nennt man unwillkürlich den Namen Rembrandt. Nicht an Scheinwerfereffekte darf man denken, sondern an die gerade in den letzten Jahrzehnten so klar erkannten raumgestaltenden, stimmunggebenden und zusammenfassenden Eigenschaften des Lichts. An eine Helle, die von Schatten lebt, an ein Licht, das durch Glanz und Halbdunkel eine kosmische Lebensatmosphäre schafft. Nicht mit Farben sollte auf dem Theater gemalt werden, sondern mit Licht. Eine Bedingung dafür ist eben die Einführung plastischer Dekorationen und eindrucksvoller Raumgliederungen. Ob das Rampenlicht durchaus zu entbehren ist, müssen Versuche lehren. In der Natur reflektiert der Erdboden das Licht, so dass im Gesicht nie tote Schwärzen entstehen; um diesem Umstand auf



L. CORINTH, FIGURINE FÜR „HAMLET“ BES.: DEUTSCHES THEATER

der Bühne zu begegnen, werden Hilfsmittel nötig sein. Die nächsten Jahre werden wahrscheinlich den Lichtversuchen gehören. Fortunys neues System wird jetzt in Berlin im Königlichen Schauspielhaus ausprobiert. Es beruht auf dem Prinzip reflektierter Strahlung, wobei das Licht beliebig gefärbt, bewegt, konzentriert und nuanciert werden kann. Irrtümer werden ja wahrscheinlich noch genug zu überwinden sein; aber es ist nicht phantastisch, anzunehmen, dass aus diesen technischen und wissenschaftlichen Versuchen bleibende Grundsätze abgeleitet werden.

Die Kulissen und Soffiten fallen bei der plastischen Dekoration fort. Um einen Hintergrund zu schaffen, der gleichmässig Seiten und Grund der Bühne abschliesst, baut man jetzt im Halbkreis eine hohe Wand, deren vorn und hinten fortlaufend bespannte Riesenfläche die moderne Drehbühne zur Hälfte umgiebt und seitwärts, wie eine Wandeldekoration, als Riemen ohne Ende bewegt werden kann. Diese Anordnung bedingt dann freilich auch die plastische Dekoration. Im übrigen bringt jedes Jahr Neuerungen und endgültige Formen sind noch nirgends geschaffen. Sicher scheint nur, dass Raum und Licht vor allem die künstlerisch gestaltenden Faktoren der Zukunft sein werden.

Symbolismus.

Inzwischen erfreuen uns die Maler oft mit feinen Einfällen und geistreichen Leistungen. In Wahrheit sind sie in den letzten Jahren etwas zu sehr die Herren der Szene geworden, da sie mehr Persönlichkeit in die Wagschale zu legen haben als die meisten Regisseure und Direktoren. Ihre Arbeiten bedeuten einen entschiedenen Fortschritt. Aber das Theater als Ganzes, die Schauspielkunst und Dramatik können doch nicht mit ungeteilter Freude auf diese Künstlerthätigkeit blicken. Es ist wie eine Vergeltung. Vor einigen Jahrzehnten war das Theater in verderblicher Weise eine Anregerin der Malkunst. Man braucht nur an einen Namen wie Piloty zu denken; jetzt ist die Malerei zur Herrschaft gelangt und sie gewinnt ihrerseits zu starken Einfluss auf die Bühnenkunst. Es mag scheinen, als wäre es nicht Aufgabe einer Zeitschrift, die der Bildenden Kunst dient, diese Vorherrschaft der Malerei einschränken zu helfen. Es scheint nur so. Man dient jeder Kunst am besten, wenn man sich bemüht, auf ihre natürlichen Grenzen, auf ihre eigentliche Kraft hinzuweisen.

Eine Folge der Vorherrschaft der Malerei ist die oft rauschartige Übersteigerung dekorativer Farbigkeit. Nur relativ selten wird Farbenpsychologie getrieben, nur selten von der neutralen Naturstimmung Ausgang genommen. Die Romantik der Szene verlockt oft zu den gewagtesten Stilisierungen. Sehr ergötzlich weiss der unsern Lesern bekannte Engländer George Moore den Eindruck zu schildern, den eine prächtig schwelgende Inszenierung im Theater Beerbohm-Trees auf ihn gemacht hat:

Ich habe mir „Was ihr wollt“ bei Tree angesehen — ein kleines Stück, das man wie eine Photographie vergrössert hatte, bis die Konturen verwischt waren und keine Spur von Komposition mehr übrig blieb. Man spielte es in einer grasgrünen Landschaft voller

Rhododendren. Nun ist Rot die schwierigste Farbe, die es überhaupt auf der Palette giebt — kaum ein Maler weiss etwas rechtes damit anzufangen; die Art und Weise, wie der Kulissenmaler das Rot verwendet hatte, kam mir vor, als ob jemand einen Topf Johannisbeergelee in einen Eimer grüner Erbsen schütten wollte. Meistenteils musste ich mit geschlossenen Augen dasitzen. Nirgends war ein Schatten zu erblicken, denn von beiden Seiten fiel Drummondsches Licht auf den schauderhaften Gemüsegarten. Tree hat einmal meine Ansicht über die Theatermalerei im allgemeinen angefochten; ich fragte ihn da, wie lange er einen guten Turner ansehen könne. Tree war ein wenig vor den Kopf gestossen; ich sagte deshalb: ‚Na, ich dächte, einen Turner kann man etwa vier oder fünf Minuten betrachten.‘ Damit war er einverstanden. Danach fragte ich ihn: ‚Wie lange können Sie einen Veronese ansehen?‘ Er zögerte wieder. ‚Na, Veronese hat auf einer grösseren Leinwand gemalt‘ — sagte ich —, ‚also sechs Minuten für Veronese.‘ Dann fragte ich ihn: ‚Und wie steht's mit Tintoretto? Der hat noch grössere Bilder gemacht.‘ Tree antwortete: ‚Tintoretto — etwa sieben Minuten.‘ Ich war das zufrieden. ‚Also, Tree‘ — sagte ich — ‚Sie haben zugegeben, dass man ein Meisterwerk nur sieben Minuten auf einmal betrachten kann, und trotzdem verlangen Sie von mir, dass ich Ihre scheussliche, in Kalklicht getauchte Theaterkleckserei zwei Stunden ansehen soll. Hat das Sinn und Verstand?‘ Ich weiss nicht, ob Mr. Tree bis zum heutigen Tag eine Antwort auf meine Frage gefunden hat; damals wusste er sicher keine.“



L. CORINTH, FÜR MINNA VON BARNHELM

Eine andere Konsequenz der malerischen Ausschliesslichkeit ist die Symbolisierungslust. Es wirkt wie eine krasse Unmöglichkeit, wenn der Maler im Wintermärchen der Poesie der Schäferszene mit einer Landschaft im Böcklinstil gerecht zu werden glaubt; und es beleidigt geradezu, wenn in demselben Stück Leontes ein Kostüm erhält, dessen Farbe seine eifersüchtige düstere Gemütsart symbolisieren soll. Was der Maler so giebt, ist schon eine Ausdeutung Dessen, was für sich auszudeuten der Zuschauer gekommen ist. Mit dem Stück wird eine begriffliche Auffassung davon zugleich dargeboten. Die Erklärung ist früher da als die Anschauung. Hier spürt man den Einfluss des englischen Pantomimen- und Melodramenstils. Wie konsequent in England dieses Prinzip durchgeführt wird, davon zeugt ein Brief, worin der englische Maler Ricketts uns über seine Thätigkeit als Bühnenkünstler orientiert. Er schreibt:

Vor einigen Jahren bat mich mein Freund Oscar Wilde, einen Entwurf der Bühneneinrichtung für ‚Salome‘ zu machen. Er war mit mir einer Meinung, dass die meisten Theateraufführungen durch zu ausdruckslosen Realismus verdorben würden und für ‚Salome‘ eine Art von Symbolismus nötig sei; oder — um seine eigenen Worte zu gebrauchen — dass die Dekorationen eine Harmonie symbolischer Farben sein müssten. Herodes sollte in Gold gekleidet werden, Salome in Schwarz oder Silber (den Farben der Nacht), oder vielleicht in Grün, wie eine merkwürdige giftige Eidechse. Die Soldaten sollten in Bronze erscheinen, die Römer in Purpur, die Juden in Gelb und die Szenerie sollte eine Harmonie in Blau und Gold sein. Ich zitiere das meist in den Worten, womit Oscar Wilde mir die Anregungen gab. Einige Jahre später, als ich dazu kam, Salome einzurichten, hatte ich nur ein kleines Theater ohne Tiefe und ohne moderne Beleuchtung zur Verfügung. Der frühere Entwurf wurde darum zu kompliziert und ich verwandelte ihn in eine reine Harmonie in Blau. Ich beleuchtete die



M. SLEVOGT, FIGURINE FÜR „DIE LUSTIGEN WEIBER" BES.: DEUTSCHES THEATER

Szene hauptsächlich von hinten durch verdeckte blaue und graue Lichter, kleidete die Juden und die Soldaten in Blau, Grün und Schwarz, Herodes erhielt ein Kostüm von schwarzem und goldenem Gewebe, Salome eines in Silber, Blau und Grün und das der Herodias war blau und grün schattiert und mit Orange gestreift.

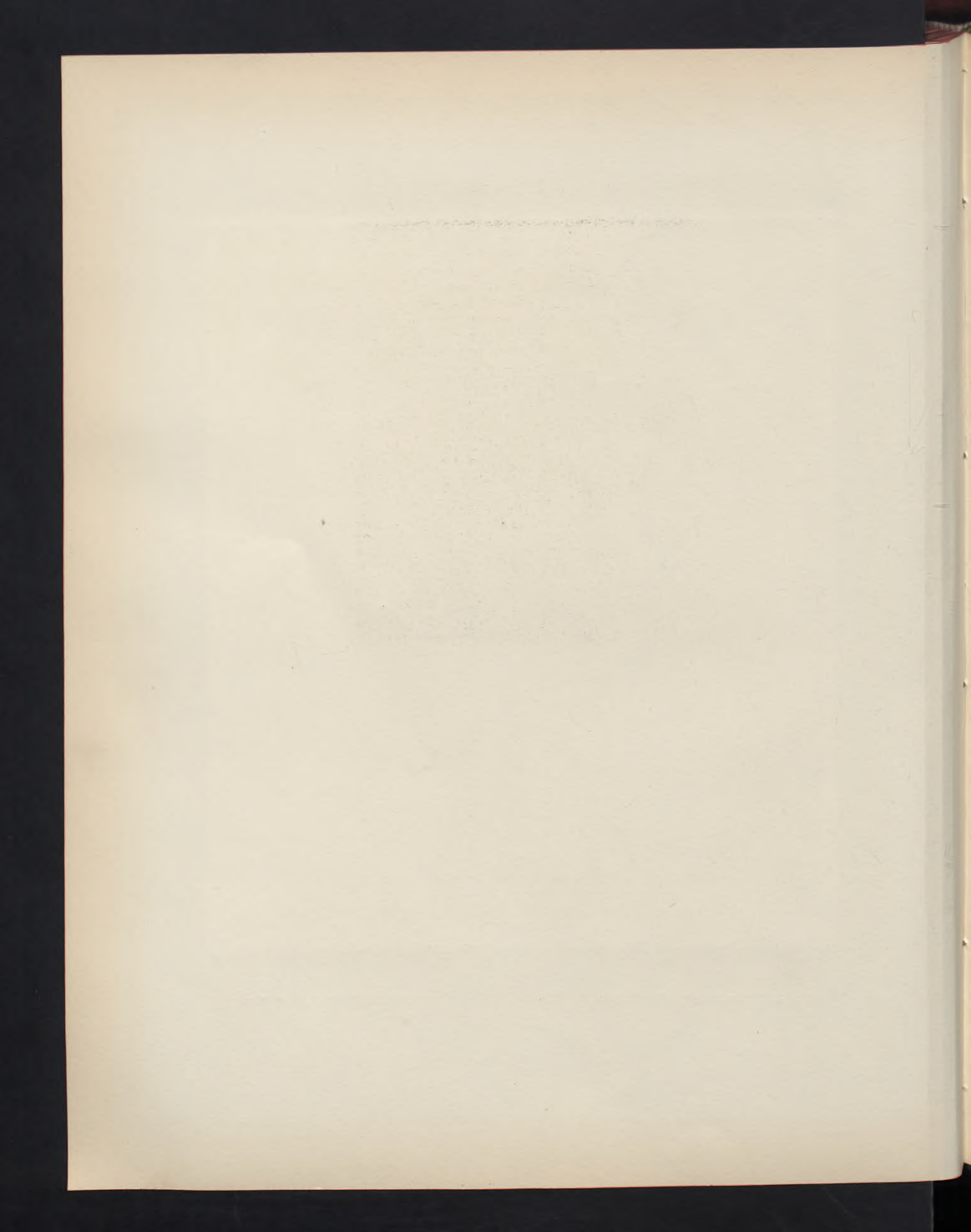
Was die prinzipiellen Fragen betrifft, so glaube ich, dass die Kleider auf der Bühne grösser in Form und Wurf sein sollten, als sie gewöhnlich sind. Mantel und Schleppen der Salome und Herodias waren länger, als ich es je auf der Bühne sah. Ich machte auf den Kleidern auch freien Gebrauch von grossen schablonierten Mustern, die Sphinxe, Krallentiere, Seraphine u. s. w. darstellten. Purpurne Kostüme wurden mit Adlern geschmückt und mit Füllungen, worin der Raub Ganymeds, die Geburt der Venus u. s. w. zu sehen waren. Viele von diesen Geweben waren aus schillerndem Material und es wurde ein mässiger Gebrauch von grossen Edelsteinen gemacht."

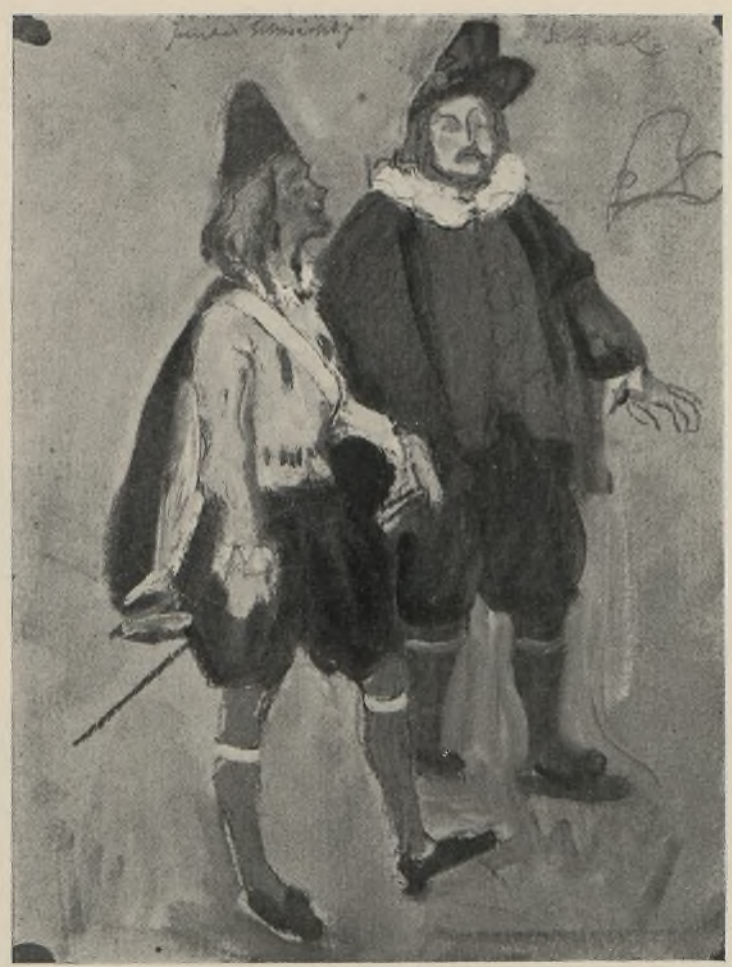
Weiter kann man nicht gehen. Solche lebende Bilderpracht tötet aber den dramatischen Lebensnerv. Hier liegt ein überzeugender Beweis, dass wir nicht so sehr Bühnenmaler brauchen als Bühnenarchitekten.

Das darf uns die Freude am Gelungenen natürlich nicht beeinträchtigen. Walsers geistreiches Talent hat in den letzten Jahren viel Erfreuliches geschaffen. Durch die graziöse Biedermeiernuance beschränkt er sich freilich selbst die Möglichkeiten. Phantastische, lustspielartige Wirkungen gelingen ihm am besten. Vorzüglich traf er den Ton in „Hoffmanns Erzählungen". Unübertrefflich könnte er Kotzebue inszenieren, Reimund und Gutzkow, Lortzing, Flotow, Offenbach und



KARL WALSER, FIGURINEN FÜR NESTROY





M. SLEVOGT, FIGURINE FÜR „DIE LUSTIGEN WEIBER" BES.: DEUTSCHES THEATER

Johann Strauss. Ein Operettentalent feinster und edelster Art. Orlik ist bei weitem nicht so einheitlich; ihm gelingen nur einzelne Teile. Überraschend charakteristisch und bühnengemäss hat das relativ Wenige gewirkt, das Corinth für Reinhardt entworfen hat, und recht glücklich ist auch Slevogt gewesen. Wo ihr Künstlersinn das Rechte getroffen hat, haben sie alle es verstanden, vom Schauspieler aus zu denken. Das ist der einzige Weg. Auch für die Erfindung wirkungsvoller Kostüme. Nirgend ist die Illustration problematischer als dort, wo es sich um Figurinen handelt. Der Maler, der dem Schauspieler ein rotes und ein blaues Trikotbein giebt, mag eine sehr witzige Skizze liefern; wenn der Akteur in diesem Anzug aber pathetische Verse sprechen soll — in Reinhardts „Kaufmann von Venedig" war es so —, wird er peinlich wie ein ernster Hanswurst.

* * *

Zieht man die Summe, so bleiben bedeutende Einzel- und Gesamtleistungen, trotz alles Problematischen, zu konstatieren. Und ein noch bedeutenderes Wollen. Da das Theater in allen seinen Entwickelungswegen letzten Endes soziologisch zu betrachten ist, so wird das vielseitige Streben, werden die auffälligen Begegnungen verschieden strebender Individuen zu bemerkenswerten Symptomen. Was uns in den letzten Jahren geboten worden ist, muss in vielen Fällen äusserliche Ausstattung genannt werden; aber es weist entschieden auch auf einen Stilgedanken. Es zeigt sich von ferne die Möglich-

keit eines Darstellungstils der Tragödie, der nicht mehr dem Amüsement müder Grossstädter dient, sondern eine Kultform ist; zu einer Entwickelung, die die grosse Tragödie vom Schauspiel, den höheren Theaterstil von der verfeinerten Variétékunst zu trennen weiss. In jeder Epoche werden die Werke der grossen Dramatiker neu entdeckt und im Zeitgeschmack dargestellt. Die heutige Darstellungsidee zielt letzten Endes auf eine vollkommene Transfiguration der zeitlichen dramatischen Idee in ein Gebilde aus Raum- und Lichtwerten. Gelingt es, eine Konvention in diesem Sinne zu bilden, so wird auch ein Massstab gegeben sein, der die Dichtwerke ohne weiteres kritisiert. Dramen von Shakespeare, Schiller, Kleist, Hebbel und Ibsen fordern einen Stil des architektonisch gegliederten Raumes, des malerisch verklärenden Lichts; Produkte niederen Grades aber werden der bedeutenden szenischen Form stets grotesk erliegen, wie der unzufriedene Schuster im arabischen Märchen den äusseren Zeichen der Königswürde unrühmlich erlag. Dem Schuster ist eben nur der Platz vor seinen Leisten gemäss.





K. WALSER, FIGURINEN FÜR „FIGAROS HOCHZEIT" BES.: B. CASSIRER

DAS THEATER, EIN TRAUM

VON

ROBERT WALSER

as Theater gleicht einem Traum. Im griechischen mag es anders gewesen sein; unseres ist von einem dachbedeckten, dunkeln Haus geheimnisvoll und fremdartig eingeschlossen. Man tritt hinein, tritt nach ein paar Stunden wie aus einem merkwürdigen Schlaf wieder heraus, an die Natur, in das wirkliche Leben und ist dann dem Traum entflohen. Im Traum haben die Bilder, die Einem vor dem Auge entstehen — es mag das Auge der Seele sein —,

Nach den sachlich prinzipiellen Erörterungen mag das Gegenwärtige mehr zu seinem Recht kommen und eine Phantasie willkommen sein, worin der Romancier Robert Walser die geistreich-phantastische Illustratorenkunst seines Bruders in der artigsten Weise zu legitimieren sucht, indem er, als dessen Zwillingsgeist, dem romantischen Esprit des Malers mit ebenfalls romantisch schweifendem Esprit die Atmosphäre zu schaffen sucht, worin die Kunst des Bühnendekorateurs notwendig erscheint.

D. Red.



K. WALSER, ENTWURF FÜR „FIGAROS HOCHZEIT“ BES.: B. CASSIRER

etwas Scharfes, Festgezeichnetes. Raumhaft natürliche Perspektiven, einen realen Erdboden, frische Luft giebt es da nicht. Man atmet Schlafstubenluft, während man über Berge schreitet, wie der Mann mit den Siebenmeilenstiefeln. Es ist alles verkleinert, aber auch verschrecklicht im Traum; ein Gesicht hat meistens einen erschütternd bestimmten Ausdruck: furchtbar süss, wenn es ein süsses und wohlwollendes, furchtbar abstossend, wenn es ein Furcht und Entsetzen einflössendes ist. Im Traum haben wir die ideale dramatische Verkürzung. Seine Stimmen sind von einer entzückenden Schmiegsamkeit, seine Sprache ist beredsam und zugleich besonnen; seine Bilder haben den Zauber des Hinreissenden und Unvergesslichen, weil sie überwirklich, zugleich wahr und unnatürlich sind. Die Farben dieser Bilder sind scharf und weich zugleich, sie schneiden mit ihrer Schärfe ins Auge wie geschliffene Messer in Äpfel und sind einen Moment nachher schon wieder zerflossen, so dass man oft, träumend sogar, bedauert, dieses und jenes, so schnell verschwinden zu sehen. Unser Theater gleicht einem Traum, und es hat alle Ursache, ihm noch ähnlicher zu werden. In Deutschland will alles umwoben und umschlossen sein, alles will ein Dach haben. Die armen, pompösen Bildhauerwerke in unseren Gärten sogar sind Träume; aber in der Regel erfrorene. Es ist eine bekannte Thatsache, wie schlecht uns öffentliche Monumente gelingen. Wir sind talentlos in der luftumflossenen Freiheit. Wir treten lieber in ein liebes, traumhaft seltsames Haus, wo uns unsere wahre Luft und Natur entgegenkommen. Warum gelingen uns die Weihnachtsfeste so schön, warum sind wir glücklich, in einer warmen Stube zu sitzen und es draussen in der Strasse schneien, winden, wettern oder regnen zu sehen? Wir sind so gern in dunkeln, nachdenklichen Löchern. Nicht diese Vorliebe ist eine Schwäche; unsere Schwäche besteht vielmehr darin, uns solcher Vorliebe zu schämen.

Sind nicht auch die Dichtungen Träume, und ist denn die offene Bühne etwas anderes, als ihr

grossgeöffneter, wie im Schlaf sprechender Mund? Während des anstrengenden Tages treiben wir in den Strassen und Lokalen unsere Geschäfte und nützlichen Absichten vor uns her, und dann finden wir uns in den engen Sitzreihen, wie in engen Betten, zum Schauen und Hören ein; der Vorhang, die Lippe des Mundes, springt auf und es brüllt, zischt, züngelt und lächelt uns befremdend und zugleich herzensvertraulich an; es setzt uns in eine Erregung, deren wir uns nicht bemeistern mögen und können, es macht uns krümmen vor Lachen oder erbeben vor innerlichem Weinen. Die Bilder flammen und brennen vor den Augen, die Figuren des Stückes bewegen sich übernatürlich gross, wie nie gesehene Gestalten, vor uns. Das Schlafzimmer ist dunkel, nur der offene Traum glänzt in dem starken Licht, blendend, redend, dass es Einen zwingt, mit offenem Munde dazusitzen.

Wie melodiös sind Farben im Traum! Sie scheinen Gesichter zu werden und plötzlich droht, schluchzt, singt oder lächelt eine Farbe; ein Fluss wird zu einem Pferd und das Pferd will mit seinen behuften Füssen eine enge Treppe emporsteigen, der Reiter zwingt es, man verfolgt ihn, man will ihm das Herz aus dem Leib reissen, man kommt näher, aus der Ferne sieht man die Mörder herstürmen, namenlose Angst packt Einen an — der Vorhang sinkt. Ein Erdbeben ist auf einem städtischen Platz, die Häuser sinken schräg nach vorn, die Luft ist wie mit Blut bespritzt, feurig-rote Wunden hängen überall; Menschen schiessen ihre Gewehre ab, sie wollen mit der Natur im Mord wetteifern; dazu ist der Himmel von einem süssen Hellblau, aber er liegt ganz kindlich über den Häusern, wie ein gemalter Himmel. Das Bluten ist wie Werfen mit kleinen Rosen; die Häuser fallen immer und stehen doch und es ist immer ein entsetzliches Geschrei und Büchsengeknall und ist doch keines. O, wie der Traum göttlich schauspielert! Er giebt vom Entsetzlichen das unanfechtbar reine Bild wie vom Süssen, Beklemmenden, Wehmutvollen oder Erinnerungsbangen. Zu den Empfindungen, Personen und Tönen malt er sofort Schauplätze, zu dem süssen Geplauder einer edlen Frau deren Gesicht, zu den Schlangen die seltsamen Kräuter, worunter sie grauenhaft hervorkriechen, zu dem Geschrei von Ertrinkenden die schwermutvolle abendliche Fluss- und Uferlandschaft, zum Lächeln den Mund, der es ausdrückt.

Aus dunkelgrünen Gebüschen hängen weisse Antlitze hervor, eine Bitte, eine Klage oder einen Hass in den schrecklich klaren Augen. Manchmal sehen wir nur Züge, Linien, manchmal nur Augen; dann kommen die blassen Züge und umrahmen die Augen, dann die wilden, schwarzen Haarwellen und begraben das Gesicht; dann ist es wiederum



K. WALSER, ENTWURF FÜR „DIE KRONPRÄTENDENTEN" BES.: K. WALSER

nur noch eine Stimme, dann geht eine Thür auf; es stürzen zweie herein, man will erwachen, aber unerbittlich dauert das Hereinstürzen fort. Momente giebt es im Traum, deren Erinnerung wir im Leben nie vergessen können.

So wirkt auch das Theater mit seinen Gestalten, Worten, Lauten, Geräuschen und Farben. Wer möchte zu einer holdseligen Liebesszene den üppig verwachsenen Garten vermissen, zu einem Mord die dunkle Wand der Gasse, zu einem Schrei das Fenster, durch welches er ausgestossen werden kann, zum Fenster die zärtlich und frauenhaft weisse Gardine, die es verfenstert und verzaubert und wieder vernatürlicht? Schneelandschaften, nächtliche, liegen auf der Bühne, dass man glauben sollte, sie erstrecken und dehnen sich meilenweit; ein Eisenbahnzug mit rötlich schimmernden Waggonfenstern zieht vorüber, ganz langsam, als zöge und winde er sich in weiter Ferne, wo das Schnelle dem Auge nicht schnell entfliehen will. Ferne und Nähe sind im Theater dicht nebeneinander. Zwei Schurken flüstern immer zu laut; der edle Herr hört alles und er stellt sich doch ahnungslos. Das ist das Traumhafte, das wahre Unwahre, das Ergreifende und zu guter Letzt das Schöne. Wie schön ist es, wenn zwei Kerle laut brüllend miteinander flüstern, während des Andern Gesichtszüge sagen: wie still ist es rings umher!

Solches ähnelt den grausigen und schönen Gesichten im Traum. Die Bühne setzt alles daran, zu erschrecken; sie thut gut daran, das zu beabsichtigen, und wir thun gut, das Etwas in uns zu hüten, das uns den Genuss und den Schauder dieses Schreckens noch empfinden lässt.



K. WALSER, FIGURINE FÜR „FIGAROS HOCHZEIT" BES.: KOMISCHE OPER



CHRONIK

Unter den neueren deutschen Künstlern hat Corinth am meisten natürliche Lebensfülle. Das ästhetische Gesäusel der modernen Theegesellschaft übertönt er dreist mit seinem zechfrohen Lebenslied:

„Mich ergreift, ich weiss nicht wie,
Himmlisches Behagen . . . . .
Beim Gesang und Glase Wein
Auf den Tisch zu schlagen."

Er hat, unter lauter Nervösen, gesunden Lebensappetit; betrachtet das Dasein in heller Gargantualaune wie einen saftigen Braten und beisst hinein, dass der Saft ihm am Mund herabläuft. So malt er sich dann, mit spottendem Wohlgefallen an der eigenen Ungeschlachtheit. Eine Figur wie aus den fetten Jahren des niederländischen Wohlstandes; aber, o weh! ins westliche Berlin unserer Tage verpflanzt, in ein Milieu, das Gallsucht erregt und die behagliche Falstafflaune leicht ins Mephistophelische überschlagen macht.

Corinth malt in diesem Zwiespalt gern Selbstbekenntnisse. Er liebt es, das Premierenpublikum der Ausstellungen durch seine Konfessionen zu provozieren; und beweist damit sehr lustig innere Abhängigkeit. Seine Lage kennt er und sagt: nun gerade! Wie diese Lage ist, kennzeichnet gut die Art, wie man über ihn spricht. Der Name Liebermann wird mit ungehaltener Ehrerbietung, mit gereizter Wertschätzung genannt; von Corinth spricht man mit nachsichtigem Staunen und mit liebevoll schmunzelnder Bewunderung. Man liebt ihn, wie etwa Fritz Reuter geliebt wurde; er lässt an eine Natur wie Bürger denken, der auch zugleich schwach und stark war durch mastig strotzende Sinnlichkeit.

Anlass zu solcher Betrachtung gab die Februarausstellung bei Paul Cassirer. Corinth hatte dort Bilder ausgestellt, die vielleicht das Reifste sind, was er je produziert hat. Selten nur hat er seine reichen Gaben so zu nutzen gewusst, dass Meisterliches entstand; sein Schlächterladen aber ist nun ein in seiner Art vollkommenes Werk. Leibl hätte es kaum so wahr und edel, so holländisch modern, so frei von allem Ateliergeruch malen können. Und Liebermann wird nicht umhin können, auf dieses Werk zu blicken, wie Solness auf die Zeichnungen seines Schülers blickte. Kaum weniger vollendet ist das Bild „Beim Wein", das eine sehr gewagte Situation durch männliche Charme, zärtliche Natürlichkeit und eine hafisselige Romantik naiv und unschuldig zu machen weiss.

Die übrigen Bilder sind problematischer. Dem überkühnen Versuch, eine elegant in Rot und etwas Grün gekleidete Frau zu malen, die ihre Röcke hoch, sehr hoch nimmt, um ein Strumpfband zu binden und dabei



A. ROLLER, ENTWURF FÜR „ÖDIPUS UND DIE SPHINX“ BES.: DEUTSCHES THEATER

alle sieben Sachen sehen lässt, ist Corinth nicht gewachsen. Ein Fragonard wäre dazu nötig, ein Goya oder Degas. Bei Corinth ist der pikante Stoff nicht restlos in Form aufgegangen; es bleibt ein sehr deutlicher Erdenrest. Eine erstaunlich heruntergemalte Eindeutigkeit von kühner Anlage. Das Bild „Beim Wein“ erinnert dagegen an den Geist, der in Goethes „Römischen Elegien“ herrscht. Auch vor Bildern wie „Mars und Venus“ oder „Das Harem“ ist dieses Schwanken zwischen dem Edlen und Gemeinen wahrzunehmen. Man denkt an Übergangsgeschöpfe mit Fittigen und Reptilschwanz. Ein grosses Lebenswerk wird Corinth nicht hinterlassen; aber manches schöne Bild von ihm wird bleiben, der Kunst unserer Tage zum Ruhm. Wir wollen es dabei bewenden lassen, ihn nehmen wie er ist und mit heiterem Beifall nicht zurückhalten, wenn er in seinem Lebenslied unbekümmert fortfährt:

„Wundert euch, ihr Freunde, nicht,
Wie ich mich geberde;
Wirklich ist es allerliebst
Auf der lieben Erde.“

✵

Resultate eines erfreulichen Strebens zeigten in derselben Ausstellung der Bildhauer Kolbe und der Maler Paul Baum. Kolbe schwankt freilich noch zwischen den Stilen, wie das bei einem gründlich suchenden jungen Bildhauer in unseren Tagen kaum anders sein kann. Auch seine Arbeit leidet darunter, dass Salon und Atelier heute zwei Welten sind, die nur gewaltsam, etwa in der Art Rodins oder auch Corinths, vereinigt werden können, wozu viel rücksichtslose Temperamentskraft gehört. Kolbe sieht die Natur noch wie aus der Entfernung; wie von der Stube aus, durch die Fensterscheiben. Aber er sieht sie fein, lebendig und mit hingegebenem Eifer. Er hat bedeutende natürliche Hilfsquellen in seinem Talent und verdient entschiedenes Interesse in einer Zeit, die Lederer als grossen Künstler proklamiert.

Paul Baum fährt fort, ein vorgebildetes System zu benutzen, um zarte Landschaftsempfindungen auszudrücken. Lehrreich ist es zu sehen, wie dieses System ihm einerseits hilft, die Eindrücke zu stilisieren und wie es andererseits auch der Unmittelbarkeit im Wege ist. Baum ist eine jener soliden Begabungen, die nie etwas verderben, aber nie auch durch das Ausserordentliche überraschen. Wir haben uns seiner fein gepflegten Handwerkstugenden durchaus zu freuen.

✵

Auch mit der modernen Romantik Monticellis, die aus dem Wald von Fontainebleau stammt und zu Watteau liebevoll zurückweist, hat der Salon Paul Cassirer uns bekannt gemacht. Es waren neunzehn Bilder dieses Träumers aus der traumabgewandten Zeit des zweiten Kaiserreichs vereinigt; drei oder vier hätten mehr gewirkt. Träume sagen nur einzeln etwas, nicht in Massen. Meier-Graefe, der den Künstler sehr hoch einschätzt, schrieb in seiner „Entwickelungsgeschichte“ unter anderm folgende Sätze: „Monticelli gehörte zu

den Künstlern, von denen man fast glauben möchte, dass ihnen die Armut nötig sei, um zu schaffen . . . . Er hat in der glänzendsten Zeit seiner Laufbahn, von 1870 bis 1880 in der schlimmsten Lage gelebt und ist wahrscheinlich einer der glücklichsten Menschen gewesen. Er verkaufte im Alter seine Bilder zu denselben Preisen, die Diaz in seiner Jugend erzielt hatte; ein bis zwei Louis war die Taxe. Er ist damit reicher als irgend ein Carolus Duran gewesen. Sein Oeuvre zählt nach vielen Tausenden. Seine Zeit hat er genau berechnet, als er nicht ohne Stolz sagte: „Je peins pour dans trente ans.“ Aber noch bevor der Amateur sich seiner besann, entdeckten ihn in Schottland und Frankreich die Künstler. Am tiefsten fasste ihn der Holländer, der, wie schliesslich Monticelli, das ewige Licht mit der Umnachtung des Geistes zahlte: Vincent van Gogh.“

❋

Ihne hat mit den neuen Räumen der Akademie der Künste, im umgebauten Arnimschen Palais bewiesen, dass er Ausstellungssäle bauen kann, die gutes Licht haben. Nach den Proben im Kaiser-Friedrich-Museum hätte das Niemand für möglich gehalten.

Das neue Haus wurde mit einer Mitgliederausstellung von erfreulicher mittlerer Güte eröffnet. Alte, aber eben darum auch bewährte Bilder. Ein paar würdige Gäste: Zorn, Israels, Rodin, Lagae; Vertreter des Soliden: Graf Harrach, Hildebrand, Köpping, Tuaillon, Gaul, O. H. Engel; eine wertvolle neue Plastik von Klinger; und als Trumpf: den Häuptling der Sezession in den heiligen Hallen der Akademie. Wie tönt es doch Peer Gynt ins Ohr? „Der grosse Krumme siegt allmählich.“



K. WALSER, FIGURINE FÜR „FIGAROS HOCHZEIT“

❋

Eine Ausstellung von Lenbachs Werken fordert immer zu heilsamer Bescheidenheit auf. Es kann nicht mehr die Rede sein, diese historisch gewordene Kunst zu kritisieren; die Zeit hat bereits das Richteramt übernommen. Doch ist es gut, sich zu erinnern, wie hoch die Begeisterung selbst der ruhigsten Kenner vor diesen geistreichen Begriffskünsten einst schwärmte, daran zu denken, dass die nun langsam vergilbenden, scharfen Schriftzüge eines prachtvoll associierenden Verstandes für die bedeutende Handschrift des Genies genommen wurde. Bei Gurlitt war in diesen Wochen Gelegenheit, vor Werken Lenbachs, über die Autosuggestionen nachzudenken, die auf private und allgemeine Urteilsbildung Einfluss gewinnen. Und Schlüsse auf gegenwärtige Zustände zu ziehen. Hüten wir uns, dass die Zeit, die unbarmherzig einst unser Thun und Lassen kritisieren wird, uns Überklugen nicht gerade dort trifft, wo wir am stärksten zu sein glauben. Zur Wahrheit des Bleibenden verhelfe uns der Genius der Einfalt.

❋

Durch die Verlegung der Unterrichtsanstalt hat das Berliner Kunstgewerbe-Museum bedeutenden Raum gewonnen. Der Sammlung kommt diese Ausdehnung zugute, wenn auch die kleinen Museen in der Regel den grossen vorzuziehen sind. In diesem Fall lässt sich Kants Wort anwenden, dass „manches Buch viel kürzer sein würde, wenn es nicht so kurz wäre“. Die früher zusammengedrängten Schätze der Sammlung sind durch die Erweiterung und durch geistreiche Anordnung übersichtlicher geworden.

Nicht einzusehen ist es, warum nicht in einem Kunstgewerbemuseum die Deckenmalereien und Wanddekorationen auch als Ausstellungsobjekte behandelt werden. Die Plafonds in den neuen Räumen sind Thaten eines besseren Malermeistergeschmacks. Wenn sie teilweise von Schülern der Unterrichtsanstalt ausgeführt sein sollten, war es freilich hohe Zeit, dass Bruno Paul kam.

❋

Wunderliche Empfindungen erregte im Kunstgewerbe-Museum eine Ausstellung, die die Ergebnisse des verbesserten Zeichenunterrichts in den preussischen höheren Schulen bekannt machte. Das pädagogische

Fazit zwingt zu starkem Respekt; die Leistungen unterscheiden sich nicht wesentlich von den Schülerarbeiten unserer Gewerbe- und Kunstschulen. Man sieht wieder einmal, wie vieles im Künstlerischen lehr- und lernbar ist. Zu reiner Befriedigung kam man aber nicht, vor diesem frisch-fromm-frohen Spiel mit der Kunst. Wer gewohnt ist, Erscheinungen der Malerei, die sich selbst Zweck sein sollen, auf ihren Kunstgehalt zu prüfen, — und wie anders könnte man sie anschauen! — wird in diesen Schülerarbeiten davon nichts finden. Eben da, wo die Tertianer und Sekundaner, die Schülerinnen der Selekta aufhören, beginnt das Gebiet der Kunst. Aber es fällt dem Betrachter zur rechten Zeit ein, dass Kunstwerte gar nicht erstrebt werden. Der Prospekt sagt, das Zeichnen und Malen solle ein Erziehungsmittel sein. Ein Mittel wozu? Nicht zu bestimmten Zwecken; das allgemeine Bildungsniveau soll gehoben werden.

Es ist sehr bedenklich, etwas vom Künstlerischen Untrennbares so zum Mittel immerhin problematischer Absichten zu machen. Moderne Aufklärungswut! Man denke sich, der Schüler würde mit allen philosophischen Systemen bekannt gemacht und aufgefordert, selbst zu philosophieren. Nicht um den eingeborenen religiösen Sinn zu verlieren — bewahre; nur um „denken zu lernen“. Dieses Mittel, das Gehirn geschmeidig zu machen, würde den Schüler aber unfehlbar zum Atheisten machen. Das heisst: zum Denkdilettanten. Die Arbeitsmittel höchsten Wollens sind gefährlich und zweischneidig in den Händen Unreifer. Darum tötet auch diese „Sehlehre“ mittels des Künstlerischen in sehr vielen Fällen die wahre Liebe zur Kunst und vernichtet die Ehrfurcht vor den Mysterien des genialen Schaffens. Sie erzieht systematisch den höheren Dilettantismus; erstickt die Unschuld der Anschauung, um an ihre Stelle die Halbbildung zu setzen. In der Kunst giebt es nur ein Alles oder Nichts.

Moderne Aufklärungswut! Unsere Kinder werden gefährlich klug. Sie tuschen, zeichnen und malen drauf los, dass es eine Art hat. Zum Teil erstaunlich geschickt. Sie laufen in alle Sezessionsausstellungen und Glaspaläste, arrangieren sich Stilleben aus allem Erreichbaren, schrecken vor nichts zurück — das wahre Kennzeichen des Dilettanten — und eignen sich im Umsehen eine „flotte“ Technik an. Sogar Neoimpressionistisches wissen sie aufzugreifen. Daneben lernen sie noch modellieren, schnitzen, tischlern, pappen, ja sogar schneidern. Herr Mikrokosmos wird zur That; er gleicht freilich verzweifelt dem alräunchenhaften Homunkulus, den Faustens Famulus, der trockene Schleicher der Bildung, chemisch erzeugt. Nun fehlt es nur noch, dass unseren Kindern im zehnten Jahr die Geschlechtsbeziehungen öffentlich demonstriert und im zwölften alle Geschlechtskrankheiten anschaulich zur Kenntnis gebracht werden, dass sie musikalische Kompositionsübungen treiben, frei nach Miss Duncan barfusstanzen lernen und Theaterstücke schreiben, die sie selbst dann aufführen. Denn sprechen, denken, hören und sich bewegen lernen, ist ebenso wichtig wie sehen lernen. Alsdann wird das kommende Geschlecht das Leben schon anders anpacken als wir. Den Teufel auch!

Die Situation ist nicht beneidenswert für den „Theoretiker“. Diese nach einer Richtung wirklich ausserordentlichen Ergebnisse des verbesserten Zeichenunterrichtes liegen vor aller Augen; wer trotzdem in Skepsis verharrt, wird zu den „Destrukteuren“ geworfen. Die Zeit wird richten; diese Erziehungswut muss austoben. Sie wird auch Gutes im Gefolge haben, wird aus den Deutschen Engländer machen. Das heisst: wird die Deutschen praktischer, entschlossener, weniger ehrfurchtsvoll und dafür intellektuell hochmütig und selbstgewisser machen, und sie so befähigen, ihren äusseren Vorteil besser als bisher wahrzunehmen. Die Vorteile und Nachteile eines umfassenden nationalen Dilettantismus werden sich zeigen. Wer darin ein Ziel, würdig der Volkskraft sehen kann, der jubele mit den Verwaltungsmännern und Zeichenlehrern, die sich jetzt im Ruhm ihres geglückten pädagogischen Experimentes sonnen. Aber er erwarte nicht mehr, seinen Sohn vor der Sixtinischen Madonna in schöne Begeisterung geraten zu sehen; der Sekundaner wird ihm vielmehr auseinandersetzen, dass Raffaels Mysterium „fein gezeichnet aber schlecht gemalt“ ist.

Doch diese Fragen lassen sich so schnell nicht abthun. Sie sollen nächstens eingehender besprochen werden.

❊

Die Architektenvereine beginnen endlich sich mit Bebauungsplänen für die weitere Umgebung der Hauptstadt zu beschäftigen. Auch Graf Posadowsky, unter den Offiziellen der klügste Sozialpolitiker, wusste neulich im „Vaterländischen Bauverein“ gute Worte über die Notwendigkeit, die Wohnungsfragen der Grossstadt planmässig zu bearbeiten, zu sagen. Über Rede und Plan geht es natürlich nirgend schon hinaus; es können Jahre vergehen, bevor an praktische Arbeit nur zu denken ist. Und dann wird Unersetzliches bereits vom Zufall des Augenblicksbedürfnisses verdorben worden sein. Die Aufgabe, der ein genialer Organisator noch nicht erstanden ist, steht an Grösse und Bedeutung den Kolonisierungsarbeiten des Alten Fritzen nicht nach; sie wäre würdiger des Kaiserlichen Ehrgeizes als das umfangreichste Kunstinteresse. Der Staatsregierung fehlt es an grossem Überblick und schöpferischem Willen. Die kommunalen Verhältnisse könnten in Berlin und in den Vororten nicht kleinlicher und verwirrter sein; darum ist von den Gemeinden noch weniger zu hoffen. Zum Überfluss leben Regierung und Gemeindeverwaltungen immer wie Hund und Katze miteinander. Man sehe nur, wie die Grossstadt sich erweitert. Wie sie will und kann — nicht wie sie soll. In den Bau-

bureaus wird allein das Unerlässliche gethan; Strassen, Plätze, Vororte, Bebauungspläne werden am Zeichentisch entworfen und an der Börse beschlossen. Die Baupolizei kommt als Organisatorin nicht in Frage; als Kontrollbehörde ist sie bureaukratisch. Der Bauunternehmer, der Strohmann der Banken, die Terraingesellschaften: das sind die Herrscher über die sozialen Kulturinteressen einer Zweimillionengemeinde. Der Frage, wozu eigentlich ein Heer von akademischen Baubeamten erzogen wird, ist eine zureichende Antwort nicht zu finden.

Die Aufgabe, auf deren Lösung die Zeit leidenschaftlich drängt, besteht darin, dass die Grossstadtbevölkerung an eine weit genug gefasste Peripherie, vor allem aber aufs Land hinausgezwungen wird. Die City fürs Geschäft, für die Warenhäuser, Kontors, Fabriken und öffentlichen Gebäude; für acht oder zehn Stunden Arbeit; das Land zum Wohnen, zum eigentlichen Leben. Landgebiete rings um Berlin, die bis zu fünfzig Kilometer entfernt sein dürfen, wären mit vorausschauender Intelligenz als grosse Vororte (mit eigenen Schulen, Theatern, Sportplätzen u. s. w.) anzulegen, als Gartenstädte für umfangreiche, der Selbstverwaltung fähige Gemeinden. Nicht als kleine Philistereckchen. Mit klug schränkenden, sachlich fördernden, künstlerisch weisenden Baubestimmungen wären vorbedachte, gross disponierte Anlagen dem Privatunternehmertum zu überlassen. Schnellbahnen hätten die Verbindung herzustellen. Das alles ist nicht utopisch; könnte morgen begonnen werden. Längst könnte die genossenschaftlich organisierte Blockanlage von Etagenhäusern (mit Gartenhof, gemeinsamen Küchen, Turn-, Fest-, Spielsälen u. s. w.) Thatsache sein, längst wären wohlfeile Landhausanlagen grossen Stils entstanden, längst könnten wir Herr des Schicksals „Grossstadt" sein und nicht darunter Leidende, wenn die latenten Notwendigkeiten, die überall heimlich schon als Baumeister thätig sind, erkannt und mit grossem Sinn organisatorisch ausgenutzt würden. Von einer Zentralstelle aus, die den Blick aufs Ganze ermöglicht. Aber die ungeheure Feigheit des lebenden Geschlechts wagt es nicht, aus der allgemeinen Not eine gemeinnützige Tugend zu machen. Es ist schon viel, wenn ein gescheiter Minister einmal sagt, was die Spatzen von allen Dächern pfeifen; wenn die Architektenvereine sich zu Theorien und Plänen wenigstens aufraffen. Und doch handelt es sich um Lebensfragen, um Gesundheit und Lebensform der künftigen Geschlechter. Unsere Kolonien liegen nicht nur in Ost- und Südwestafrika; sie liegen auch vor den Thoren Berlins.

✲

Für eine geistreiche Antithese hatte der Zufall bei Schulte gesorgt. Es waren Bilder des ausgezeichneten Buchkünstlers E. R. Weiss ausgestellt, die den Ornamentiker in einem Streben begriffen zeigen, mit Hilfe und im Sinne Trübners zur reinen Malerei zu gelangen. Und es hingen daneben Arbeiten von Albert Lamm, der als Maler von Dill und Trübner herkommt und von dort aus das Kunstgewerbliche zu gewinnen sucht. Diese beiden Wege, deren einer zu Trübner hinführt, während der andere von ihm ausgeht, weisen auf dasselbe Element in der Kunst Trübners: auf das Kunstgewerbliche. Interessant wird es in der Folge sein, wer zu reineren Resultaten gelangt, Weiss oder Lamm; denn es wird damit auch eine prinzipielle Antwort darauf gegeben sein, ob es dem Ornamentiker besser gelingt, Maler zu werden, oder ob der Maler leichter zum Ornamentiker wird. Das erste ist scheinbar sehr schwer. Wer eine ausgeschriebene Handschrift im Ornamentalen hat, wird dem Liniendrang nicht leicht auch dort widerstehen, wo dieser nichts zu thun hat. Die vortrefflichen Stilleben von Weiss wirken denn auch immer ein wenig wie vergrösserte Exlibris. Und die Porträts geben Formen, aber wenig Seele. Das Hoffnungsvolle in Weiss ist sein Zug zum Monumentalen. Ihm müssten Wände anvertraut werden, damit das Grosse seiner Handschrift sich entfalten kann. Von Lamm dagegen ist noch nicht viel zu sagen. Bei ihm scheint weniger Naturtalent zu sein, als kluge Kunsteinsicht. Dieser Maler schrieb vor bald fünfzehn Jahren in Rosenhagens unvergessenem „Atelier" talentvolle Aufsätze über alles was da malte und zeichnete. Wären seine Bilder von einem Fünfundzwanzigjährigen, so müsste man stark aufmerken. Da sie aber von einem Intellektuellen sind, dessen Gefühl längst vom Verstand entjungfert worden ist, interessieren weniger die Bilder an sich, als vielmehr der Umstand, dass dieser ernstmeinende Vielempfinder schliesslich Trübner als Vorbild gewählt hat und obendrein in den Zug des Kunstgewerbes hereingerissen wird.

✲

Einen grossen Künstler hat Berlin als Gast gesehen: den Schnee. Er schuf bedeutende Architekturbilder und malte mächtige Stimmungen. Tief im Weiss, dessen Massen sich mit weichen, charakteristisch gleichartigen Formen über alle Gegenstände legten, versank der frechste Architektenwitz. Es gab für ein paar Tage nur einen Stil in der Stadt der tausend Stile. Und mit Weiss und Grau, mit Licht, Reflex und Dämmerton schuf der Winter eine grosse kosmische Wetterstimmung, worin alle Erscheinungen seltsam traumhaft und zugleich auch seltsam wirklich vor den Blick traten. — Ich fürchte, es ist unmodern zu hoffen, dass unsere Maler dem bei uns seltenen Phänomen künstlerischen Gewinn abgerungen haben.

✲

Herr Wilhelm Schölermann schreibt uns: Die erste Graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes wurde in der Gutenberghalle des Buchgewerbemuseums am 9. Februar eröffnet. Dr. Volckmann betonte, dass

der Buchgewerbeverein mit dem Künstlerbunde vereint eine Probe auf dem Gebiet der zeichnenden und vervielfältigenden Künste geben wolle, in Anwendung auf buchgewerbliche Ziele und Zwecke. In Abwesenheit des Vorsitzenden dankte Klinger im Namen des Künstlerbundes und verkündete, dass der Preis der Villa Romana-Stiftung von der Jury einstimmig Frau Käthe Kollwitz, Berlin zuerkannt sei.

Diese stellt ihre zum Teil bekannten Grabstichelblätter und Steindrucke aus; die Folge von 14 Radierungen aus dem Stoffgebiet der unteren Hunderttausend stehen auf einer Stufe, die als Urkunden menschlicher Not dauernde Wertung beanspruchen dürfen. Zeitliche Dokumente im Stoff, erheben sie sich in der Ausdrucksform zu einer zeitlosen Gültigkeit.

Stuck hat seine „Sinnlichkeit“ zur Abwechslung radiert, doch wirkt dies Motiv der zwischen den strotzenden Schenkeln des Weibes sich durchringelnden Schlange gezeichnet noch weniger günstig als gemalt, weil ohne Farbe die Stimmung zu einer blossen „Erzählung“ ernüchtert wird. Besser wirken die beiden bocksbeinernen mit den Köpfen gegen einander rennenden Satyrn. Carl Walser bringt seine Rokokopikanterien, sehr sauber und etwas vom sündigen Atem Aubrey Beardsleys angehaucht. Doch ist weniger Gift darin. Am feinsten in Zeichnung und Charakteristik wirkt die sitzende Ninon de l'Enclos.

Julie Wolfthorn hat zwei gute Handzeichnungen mit Buntstift auf dunkelm Papiergrund geschickt. Überhaupt sind diesmal die Frauen nicht minderwertig und können sich neben den Männern behaupten, wie Margarete Havemann und Dora Hitz. Ich möchte aber eine Nomenklatur zu geben vermeiden. Der hervorragende Zug der Ausstellung ist das Vorherrschen des auf breite Wirkungen zielenden farbigen Steindrucks und Holzschnittes. E. R. Weiss und mehrere Münchener, sowie Edward Munch leisten jetzt ebenfalls im Holzschnitt Gutes. Ein homo novus debütiert, Emil Nolde, von dem, ebenso wie von Laage, bei günstigen Bedingungen eine Entwickelung zu erwarten ist.

✵

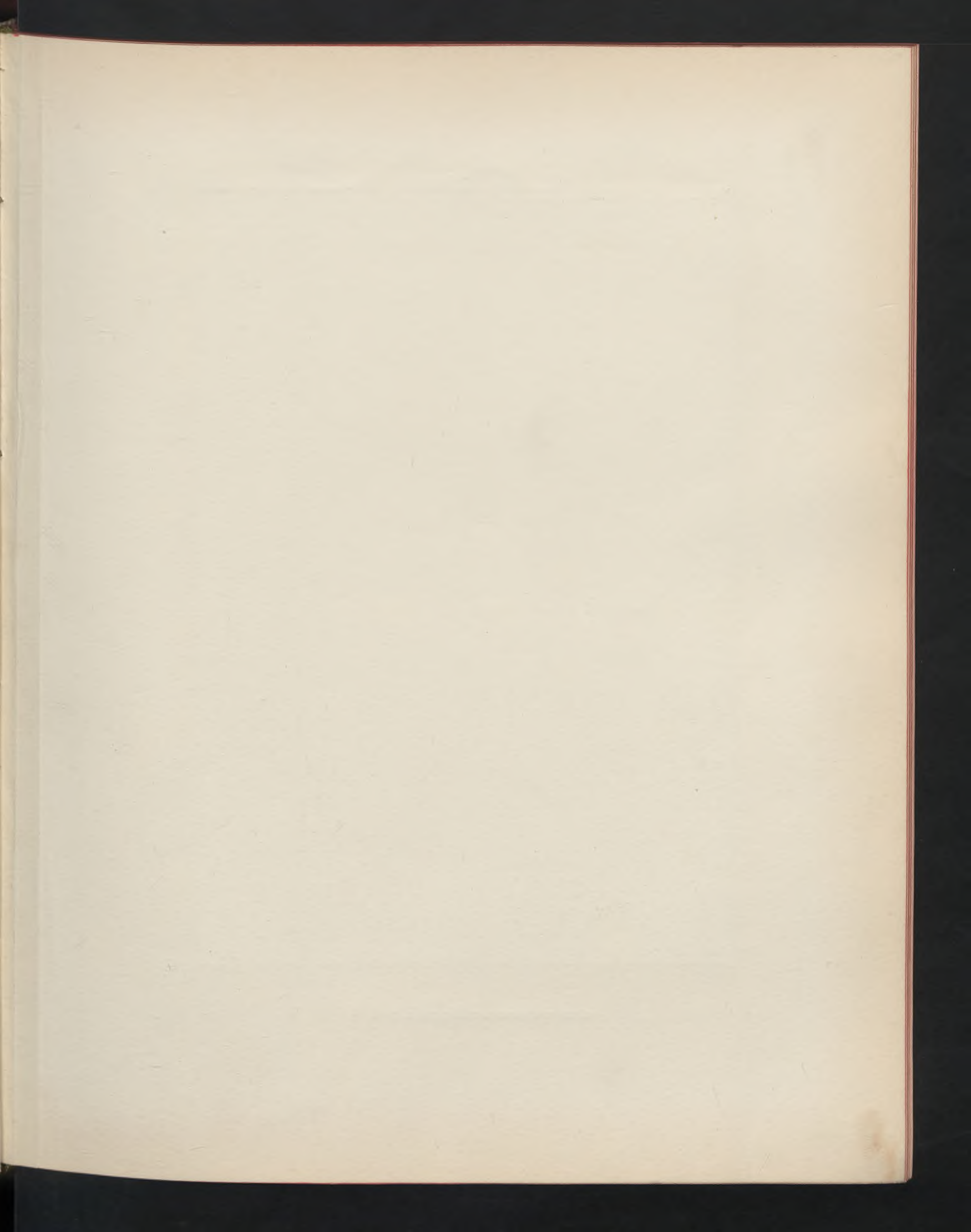
„Skizzen aus Spanien und Paris“ von Roderich von Engelhardt, Verlag von Bruno Cassirer, Berlin.

Kunst in einem fremden Lande verstehen und geniessen, das heisst nicht, von Büchern herkommen. Es heisst, mit eigenen Sinnen die Bewegungen des Lebens nachfühlen. Die Kunst ist nichts anderes als das Resultat der Lebensbewegung. In dem vorliegenden Buche dürfen wir einen Reisenden begrüssen, der dem nachzuspüren gesucht hat. Er hat sich vom unterwürfigen Autoritätsglauben freigemacht. Aber er hat dabei nicht falsche Prätensionen. „Meine Feder gehört nicht der Zunft und wendet sich an Nichtzünftige“, und er macht sich auf den Weg, „Kunst nicht nur mit den Augen und Sinnen zu geniessen“, sondern „mit der Seele zu erleben“.

Nach der „ästhetischen Unkultur einer dynastisch aufgebauschten Kunst“ in Berlin, führt der Reisende mit einer wahren Schönheits- und Genussfreude beim Eintritt in Frankreich und Spanien in sein eigentliches Erleben ein. Seine Darstellung wird temperamentvoll und farbenreich. Man erlebt mit ihm. Graf Schack, Baedeker, Muther und Izraëls im Reiseranzen, aber trotzdem eigene Eindrücke, die Prüfung auf das Eigene hin. Bei der Alhambra das Geständnis: „Man sollte eigentlich immer unvorbereitet, unpräpariert auf Reisen gehen, Natur und Kunst zuerst als etwas Frisches, Neues auf sich wirken lassen, Entdeckerfreuden geniessen und dann erst an der Hand bewährter Führer die Aufschriften all der gewonnenen Eindrücke feststellen.“ Der Monserrat, Tarragona und Valencia, Cordoba und Granada, Sevilla, Madrid und Toledo und der Eskorial werden geschildert. Die Natur nimmt einen breiten Raum dabei ein. In Paris tritt sie vor der Kunst zurück. Man findet ein paar diskutable Sätze, die zu Auseinandersetzungen Anlass geben könnten. Sie machen die Lektüre nur interessanter. Man fühlt sich durch sie einem lebendigen Menschen gegenüber. Und ausserdem sind es ja gerade die Auseinandersetzungen, die unsere Erkenntnis bereichern, unsere Erkenntnis und das eigene Denken, mehr noch als die Zustimmungen. Auch diesen Wert hat dies freudige und freimütige Buch. Wilhelm Holzamer.



FÜNFTER JAHRGANG, SECHSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 22. FEBRUAR. AUSGABE AM VIERZEHNTEN MÄRZ NEUNZEHNHUNDERTSIEBEN
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG





H. DE TOULOUSE-LAUTREC, MLLE. ELSA



DAS LITHOGRAPHISCHE WERK HENRI DE TOULOUSE-LAUTRECS

VON

A. W. HEYMEL

I. Biographisches.


Das letzte Wort über den Maler Lautrec ist noch nicht gesprochen. Seitdem Durand Ruel kurz nach dem Tode des Künstlers eine reichhaltige Ausstellung gemacht hat, sind die Bilder schwer zugänglich. Sie sind bei Lautrecs Verwandten und bei Amateuren wie versteckt. Einige sieht man bei den Kunsthändlern der Rue Lafitte; manche mögen noch dort in den Kellern liegen. Andere sind an zugänglichen, aber dem gesitteten Bürger nicht immer sympathischen Orten. Eine retrospektive Ausstellung, die einmal kommen muss, wird erweisen, ob wir Recht haben, wenn wir in Lautrec eins der stärksten malerischen Temperamente im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts sehen, und wird vielleicht Die überzeugen, die allzu akademisch in den Dokumenten dieses Malgenies nur die Anlage bewundern wollen. Lautrecs lithographisches Werk aber, das als seine grösste Leistung angesehen wird, liegt geschlossen vor und ist in diesen Wochen im Kunstsalon von Gurlitt in Berlin ausgestellt.

Das Leben Henris de Toulouse-Lautrec-Monfa, der im Jahre 1864 zu Albi als Sohn einer sehr alten französischen Grafenfamilie geboren wurde, ist an äusseren Geschehnissen fast arm. In frühester Kindheit tritt das Schicksal, wie bewusst, taktlos an ihn hinan; es zerschlägt dem kleinen Jungen beide



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, THEESTUNDE IN ENGLAND

Beine, lässt ihn verkrüppeln und zwingt ihn so, sich zu verinnerlichen.

Meier-Graefe hat in seiner Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei dieses Problem zu unübertrefflicher Lebendigkeit herausgearbeitet. Es lässt sich wohl nicht viel grundsätzlich Neues über diesen Fall eines inneren Zwanges zur Kunst sagen. Man stelle sich die seelischen Leiden eines Menschen vor, der, mit den auf Liebe und Sport gerichteten Instinkten eines Junkers ausgestattet, verurteilt wurde, unschön, körperlich unthätig und unliebenswürdig zu leben. Und doch wurde gerade die Brutalität vielleicht, womit dem jungen Aristokraten der äussere Glanz des Lebens genommen wurde, die Ursache zur Entfaltung seines Genies. Jedenfalls ist alles dies von seinem Werke nicht zu trennen.

Man muss daran denken, dass ein vornehmer Krüppel, von der Inbrunst eines rassenhaft gesteigerten Lebenshungers verzehrt, ausgeschlossen von den Tafelfreuden des mondainen Daseins, sich als Letzter seines Stammes daran macht, mit Pinsel und Zeichenstift das Leben seiner Weltstadt zu überliefern, die ihn, wie die eigene Mutter, nur zu oft verlachte und verachtete.

Mit verliebtem Hass und cynischer Liebe dichtete er seine Kompositionen auf den Stein, warf sie auf das Papier und — ich kann nicht anders — schmiss sie geradezu auf die Leinwand.

Die ersten künstlerischen Anregungen erhielt der kleine Lautrec durch seinen Vater, der, als ein passionierter Sportsman, Tiere dilettantisch modellierte.

Der Jüngling lernte, wenn man es so nennen will, nacheinander bei Princeteau, Bonnat, Cormon und Cabanell. Anregungen erhielt er vor allem früh durch Forain, der ein Porträt von Lautrecs Vater gemalt hatte. Auch Daumier reizte und beeinflusste ihn, besonders nach der humoristischen Seite.

Sein Meister aber war Degas. Ja, man kann sagen, dass Lautrec unmittelbar dessen Fortsetzer ist. Es



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, DER JOCKEY

Denn schliesslich kann man nur monumental werden, wenn man sich ganz mit den dargestellten Dingen identifiziert, sie als durchaus natürlich ansieht. Dieses aber waren für Lautrec die Typen des Montmartre und der Sportplätze, alle diese Träger des Kleides und der Gesten einer neuen Zeit. Degas' Monumentalität beruht dort, wo man sie konstatieren möchte, in seinem unerreichten Artistentum, dem bewusst mit Linien und Flächen das Unmöglichste gelang. Seine Figuren haben etwas Krampfhaftes und Verrenktes. Er scheint sie nicht um ihrer selber willen zu lieben, braucht sie aber und vergewaltigt sie förmlich zu seinen artistischen Zwecken, während Lautrec viel mehr auf die einzelne Persönlichkeit eingeht, sie bis zur Karikatur steigert, das im letzten Sinne Charakteristische herausholt und so das eigenste Wesen des Individuums giebt. Darum wirkt er in den outriertesten Dingen viel überzeugender als Degas, weil er mit dem ihm natürlichen und eigentümlichen Enthusiasmus arbeitet. Lautrec ist wohl der kleinere Mensch, aber seine Seele ist der grössere Menschheitsspiegel. Man kann sich die moderne Kunst ohne Degas denken, weil dieser mehr auf sich selbst beruht und weil er nur im Artistischen unerreichbar ist; aber man kann sich die Zeit nach Degas absolut nicht ohne Lautrec denken, die ihm so viel verdankt und die sich in manchem jüngeren Talente jetzt schon über ihn hinaus entwickelt. Siehe Bonnard. Degas aber liegt beinahe wie ein Hemmnis, wie ein einsamer, unübersteigbarer Granitblock mitten auf der mühseligen Heerstrasse der Kunst.



H. DE TOULOUSE-LAUTREC,
THEATERZETTEL FÜR DIE COMÉDIE PARISIENNE

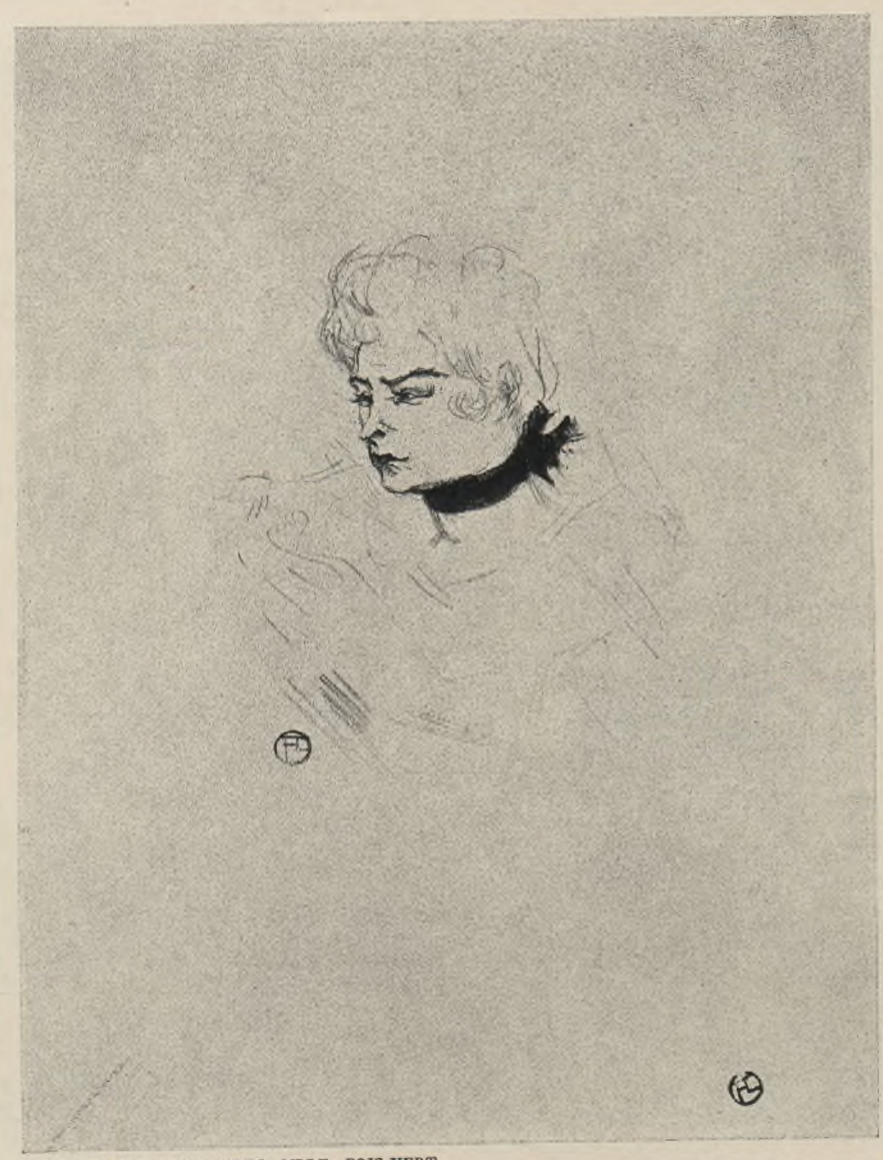
giebt Gravüren von Degas aus den sechsziger Jahren, die den ganzen Lautrec ahnen lassen. Trotzdem blieb Degas mehr Zeichner; er bemüht sich um eine neue Anatomie, die vor allem die Bewegung ins Auge fasst. Lautrec dagegen ist, was auf den ersten Augenblick befremdlich erscheinen mag, viel mehr Maler, auch in seinen Lithographien. Denn er rechnet ebenso sehr mit der Fläche, wie der Ingresschüler Degas mit dem Umriss. Bei diesem überwiegt das Menschentum das Künstlerische; Lautrec dagegen ist viel mehr Naturkind, gesünder, einheitlicher, stürmischer. Er äussert sich künstlerisch ohne Bewusstsein, während Degas, eines der stärksten Kulturprodukte aller Zeiten, immer bewusst bleibt. Und so ist Lautrec, trotzdem er viel mehr Maler ist, schneller zum Monumentalen gekommen als Degas.

Auch die Meister des japanischen Farbenholzschnittes, die zur Zeit der Geburt Lautrecs etwa die differenziertesten Pariser, unter der Führung der Gebrüder Goncourt und des alten Bing in einen künstlerischen Begeisterungstaumel rissen, lernte er später hauptsächlich durch das Medium Degas kennen und lieben. Von den Japanern haben Beide die ganz neue reizvolle Art den Raum einzuteilen und auszuschneiden und die wundervolle Tönung und Abstimmung der Farben; was Lautrec besonders bei seinen unübertroffenen Plakaten später zugute kam.

Man hat ihn als Courtisanendarsteller nicht mit Unrecht den Utamaro der französischen Lithographie genannt und doch ist man manchmal versucht, wenn schon einmal dem angenehmen Laster



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, LOGE IN DER OPER



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, MLLE. POIS-VERT

des Vergleiches gefrönt sein soll, eine Parallele zwischen ihm und Sharaku, wenigstens in den Schauspielerporträts, zu konstruieren. Denn die Kraft und die Rasse der Koloristik und die grimmig souveräne Charakterisierung der einzelnen dargestellten Typen mit wenigen, fast verächtlich grausamen Strichen, die wir bei beiden Künstlern in so hohem Masse anstaunen, haben eine gewisse gleichwertige Ähnlichkeit.

Dabei interessiert Beide scheinbar nur die psychologische Äusserung der menschlichen Gesichter und Gesten. Durch und durch psychologisch ist auch ihre beiderseitige Abneigung gegen die Landschaft, die bei Lautrec so stark war, dass er, wie Julius Elias neulich im „Tag" erzählt, auf einer Reise durch Spanien die Vorhänge vor sein Coupéefenster zog, nur um die Gegend nicht zu sehen. Es geht ihm darin wie dem Philosophen, der die Psychologie zuerst zur Wissenschaft erhob: wie Sokrates, der von sich selber sagt, ihn langweile die Landschaft.

Da wir einmal bei den Japanern sind, könnte man die Behauptung aufstellen, dass das stärkste Talent in der lithographischen Nachfolge Lautrecs, im gewissen Sinne sogar sein Überwinder: Bonnard, sich zu ihm verhält, wie der Landschafter Hokusai



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, ROSE CARON IM „FAUST“

liebte sich wirklich bedingungslos in jede lebendige Bewegung und lebhafte Farbe. Sein schwärmerisches Auge blieb an den roten Lippen einer Käuflichen, an den Tanzbewegungen eines Pferdes, an den trottierenden Beinen einer Tänzerin geniessend hängen und überlieferte den Eindruck später einer Hand, die ihn mit unbeschreiblicher Sicherheit und Kühnheit zum Kunstwerk werden liess.

Die Ausstellung bei Gurlitt führt uns mitten in das Treiben der grossen und kleinen Lebewelt von Paris und vor allem in die Milieus, die dem durch seine Krüppelhaftigkeit gesellschaftlich Enterbten, dem Bohémien und Débaucheur verwandt oder zugethan waren. Es sind dies die Theater und Kabarets, Sportplätze, öffentlichen Ballokale, Restaurants, Bars, vor allem der Montmartre, kurz die Plätze, die ihn für Geld duldeten oder als Künstler bewunderten.

Es würde zu weit führen, über alle einzelnen Blätter hier zu schreiben, denn sie sprechen für sich und wer frei von jeder tendenziösen Moralität und akademischer Starrheit ein rein künstlerisches Auge und Wohlgefallen an allen künstlichen und malerischen Gesten und Schattierungen des heiligen Lebens hat, wird Erleuchtungen und erlesene Genüsse finden. Es sind köstliche Einfälle und zwingende Darstellungen, die, je mehr man sich mit ihnen beschäftigt, das unvergleichliche Paris, das sich nicht langweilt, mit den Augen seines stärksten Liebhabers und unbewusst grausamsten Anklägers sehen lassen.



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, MEPHISTOPHELES UND MARTHE

und noch mehr Hiroshige zu Utamaro und dessen Zeitgenossen. Das Interesse am Menschen hat auch in jener Entwickelung mehr und mehr abgenommen, jeder einzelne Mensch wird auf den späteren Blättern zum Bestandteil und Farbenfleck seiner Umgebung, und diese ihrerseits immer mehr Idol einer pantheistischen Vergötterung und alleiniger Gegenstand der kosmischen und impressionistischen Darstellung.

Aber alle guten Schulen, die Lautrec mit Nutzen genoss, verhalfen ihm nicht zur Bedeutung; nur die ungeheuere Hingebung, womit er sich unglücklich in das Leben verliebte, zeitigte die letzten Blüten höchster Kultur. Er verliebte sich wirklich bedingungslos ...

Mancher Kunsthändler in Paris zeigt fast mit Feierlichkeit seine Vorräte dieser schwermütigen Balladen und übermütigen Spott- oder Loblieder des grossen Verliebten, der sich oft genug auf dem Boden wälzte, weil er wusste, dass er um seiner selbst willen nicht liebenswert war. Ein in seiner antiken Einfachheit unerschöpfliches, wahrhaft dichterisches Problem! Lautrec starb im Jahre 1904 wohl an den Folgen einer periodischen Trunksucht.

Man wird in Zukunft diesen Schätzen im einzelnen näher zu treten haben. Ein ausführliches Handbuch ist in Arbeit. Zweck dieser Aufzeich-

nungen ist, einmal wieder auf diesen Meister der Lithographie und König des Plakates aufmerksam zu machen und Betrachtungen anzuregen. Einige rein statistischen Absätze mögen folgen, um alten und neuen Freunden die Möglichkeit näherer Orientierung zu geben.



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, SELBSTKARIKATUR

II. Das lithographische Werk.

Soweit sich das lithographische Werk Lautrecs bis jetzt übersehen lässt, umfasst es mit Buch-Illustrationen und Plakaten etwa 340 Blätter; wobei zu bemerken ist, dass einzelne Nummern noch zu streichen sein werden, da sie nicht von Lautrec selbst auf den Stein gezeichnet, sondern nach Zeichnungen maschinenmässig reproduziert worden sind.

Uns sind bisher bekannt: 10 männliche und 34 weibliche Porträts bekannter Persönlichkeiten, 4 männliche und 2 weibliche Porträts Unbekannter, 1 männliches Doppelporträt, 2 weibliche Doppelporträts, 14 gemischte Doppelporträts, 5 Theaterszenen, 5 Logendarstellungen, 9 Theaterprogramme, 9 Blätter, die das Leben der Cocotten darstellen, 10 Interieurs pariser Ballokale, 12 Szenen aus pariser Restaurants und Bars, 10 Darstellungen des pariser Strassenlebens, 15 Blätter, die von allerhand Sport handeln, 10 Tierbilder, 9 Menus, 8 Buchumschläge, 17 Musiktitel, etwa 20 Lithographien, die unter die Rubrik „Verschiedenes“ gebracht werden müssen, 32 Plakate und 4 zusammenhängende Mappenwerke, nämlich:



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, BUCHDECKEL FÜR „NINON DE LENCLOS“

1: das Album Elles, das mit der Titellithographie in 11 Blättern das Grisettenleben behandelt. Von dieser sehr beliebten Publikation haben Piper & Co., München, im Jahre 1906 eine neue Ausgabe veranstaltet, zu der Alfred Fred eine Einleitung geschrieben hat.

2: der Prozess Arton in 4 Blättern.

3: Portrait d'artistes, enthaltend 13 Porträts bekannter Bühnenkünstler.

4: schliesslich gab Lautrec zusammen mit Ibels ein Mappenwerk Café-Concert heraus, das von unserem Künstler 11 Darstellungen der Grössen des Variététheaters enthält.

4 Bücher hat Lautrec mit Lithographien geschmückt und zwar erschien im Juni 1894, herausgegeben von der Estampe originale, ein Buch über Yvette Guilbert von Gustave Geffroy, das 15 Lithographien der gefeierten Diseuse enthielt, in einer Auflage von 100 Exemplaren.

1898 erschienen über dieselbe Künstlerin in London bei Bliess, Sands & Co. 9 Lithographien Lautrecs, zu denen Arthur Byl den Text schrieb. Diese Publikation wurde in 350 Abzügen hergestellt.

In demselben Jahre illustrierte er ein Buch von Georges Clémenceau: Au Pied Du Sinai mit 14 sehr lebendigen Lithographien, von denen 3 vom Verleger nicht angenommen wurden. Es sind dies die 3 Blätter „Gottesacker im Mondenschein“, „Aufgeregte Versammlung“ und „Gottesacker bei Tage“. Dieses Buch erschien bei Henri Floury in einer einmaligen Auflage von 380 in der Presse numerierten Exemplaren.

Bei demselben Verleger erschienen im Jahre 1899 Lustige Tiergeschichten von Jules Renard, „Histoires Naturelles“, mit 25 Originallithographien von Lautrec, in einer einmaligen Auflage von 100 Exemplaren.



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, DIE SCHLAFENDE



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, WEIBLICHER AKT



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, PLAKAT ZU L'AUBE, REVUE ILLUSTRÉE

Über Toulouse-Lautrec ist bis jetzt, abgesehen von vielen Besprechungen in Tageszeitungen, folgendes erschienen.

Der Figaro Illustré widmete ihm 1902 in seiner Aprilnummer ein illustriertes Heft.

Hermann Esswein würdigt ihn in einem Bändchen, das bei Piper & Co., München, in der Serie „Moderne Illustratoren" erschienen ist.

Im 3. Heft des ersten Jahrgangs von „Kunst und Künstler" finden wir einige Abbildungen seiner Lithographien, desgleichen im Juliheft 1899 der „Dekorativen Kunst".

Erich Klossowski schrieb einige Seiten über ihn in seinem bei Bard & Marquardt erschienenen Büchlein über die „Maler von Montmartre".

Arsène Alexander leitete die 1905 bei Goupil & Co. erschienenen 25 vortrefflichen Reproduktionen der besten Handzeichnungen Lautrecs „Au cirque" ein.

André Rivoire giebt im 10. und 11. Bande — 1901 bis 1902 — der Revue de l'art, Ancien et Moderne Paris, in einem Artikel wichtige Daten über sein Leben.

Karl Scheffler brachte eine kurze Abhandlung in der „Zukunft".

Ästhetische Würdigungen unseres Künstlers finden wir in der Zeitschrift „l'art Moderne Bruxelles", 17. November 1901, von Oktave Maus und im L'occident, Paris, Juni 1902.

Vor allem aber wird ihm Meier-Graefe, wie oben erwähnt, in seiner Entwickelungsgeschichte der „Modernen Malerei" in einem sehr leidenschaft-



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, DER PAPAGEI



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, MLLE. LENDER

lichen Kapitel gerecht; auch gedachte er seiner in einem bei Bard & Co. erschienenen Heftchen „Der Impressionismus".

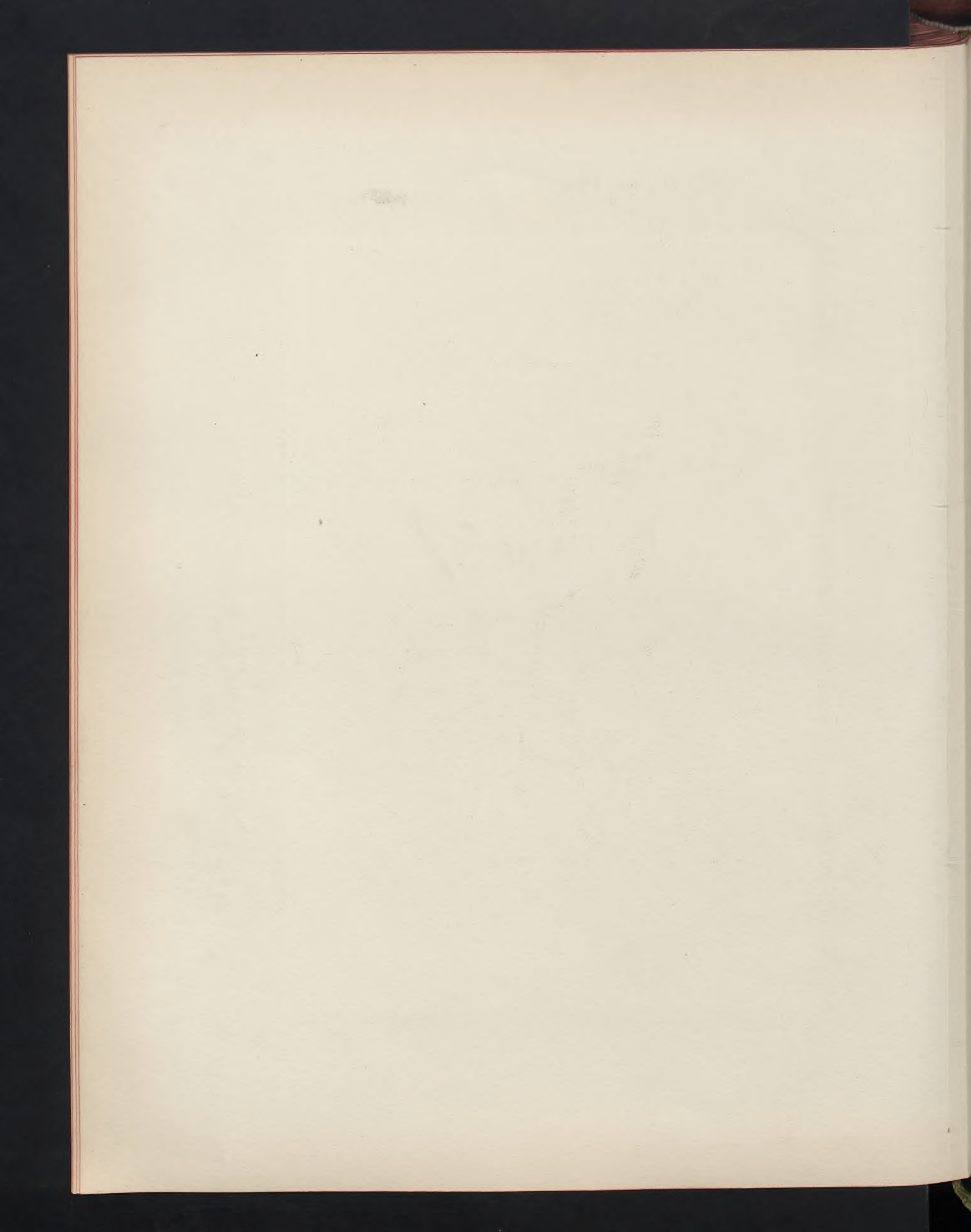
Alsdann erschien in den 90er Jahren ein Flugblatt der „Les Hommes D'Aujourd'hui", in dem Ch. Donos sehr lustig über Henri de Toulouse-Lautrec und seine Familie plaudert, ihn aber allzusehr als Sonderling und Excentric feiert. Wir entnehmen der amüsanten Biographie den ersten Absatz in der Übersetzung:

„Durch Zufall seiner Geburt Albingenser, beanspruchte Toulouse-Lautrec 1868, vier Jahre alt nach Paris gekommen, voll Stolz den Titel eines Bürgers vom Montmartre. Wie Willette, wie Steinlen ist Toulouse-Lautrec ein wirklicher Pariser vom Montmartre. Seine Ahnen, schon von den Kreuzzügen an bis in unsere Zeit, hatten sich immer durch das Schwert ausgezeichnet. Da er aber nicht gewachsen war, ein Rolandschwert zu führen, bewaffnete er sich mit Pinsel und Palette, und ging tapfer darauf los, die hohe Burg des Ruhmes zu erstürmen. Seine Malerei war eigentlich Atavismus, denn die vier Generationen der Toulouse-Lautrec, die ihm vorangingen, ergaben mehrere Pastelldilettanten, deren Leistungen den berufsmässigen Malereien an Kunstfertigkeit in nichts nachstanden! — Einer von diesen, Pons de Toulouse-Lautrec, der Grossonkel des Montmartre-Künstlers, war allerdings bekannter in der languedocschen Gegend durch seine Absonderlichkeiten, als durch seine Pastelle. Sehr reich, aber mit Neigungen, es einem Gargantua in allem gleichzuthun, nudelte er sich mit den köstlichsten Leckerbissen und immerfort auf der Suche nach neuen Speisen, vertilgte er während zweier Tagen in Form von Braten und verschieden hergerichteten Zwischengängen einen ganzen Affen, der auf seinen Befehl gemästet war! Dieser Pons de Toulouse-Lautrec aber war, wie ich es hier wiederhole, der Grossonkel des jetzigen Zeichners und nicht der Vater. — Ich bitte nun aber inständigst alle boshaften Künstler vom Montmartre, nicht die Fabel zu verbreiten, dass dieser Ahnherr seinen Affen in der Person ihres jetzigen Mitbruders wiederspie! Denn weniger als irgend ein anderer Künstler hat Toulouse-Lautrec etwas von diesem Tier in Bezug auf Nachahmung. Er kopiert niemand, er entlehnt niemandem etwas; er stellt sich auch unter das Banner keiner Schule, er ist in der Kunst ein absoluter Neuling, ein suchender Farbenkünstler, der sogar der Chemie Geheimnisse entlockt, um neue Töne und Reflexe zu erreichen u. s. w."





H. DE TOULOUSE-LAUTREC, BUCHDECKEL FÜR „BABYLONE D'ALLEMAGNE“



16 Mars 1895

53, Rue Rodier



MENU

La Bouillabaisse

Hors d'œuvre

Salmis de Perdrix bojé tzaria Krani

L'Agnelet roti

Le Sarigue en Liberty

Salads

Foies gras de l'oïe Fuller

Vegetables

Pièce humide

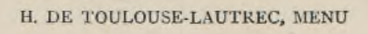
Cheese and Fruits

Ti Noir

Pivre Lilas Frotteurs

&

Champagne Charlie



H. DE TOULOUSE-LAUTREC, MENU

Die Nationalbibliothek in Paris besitzt den reichen Nachlass Lautrecs, den die Mutter des Künstlers diesem Institut geschenkt hat. Diese Sammlung ist besonders wichtig zur Bestimmung von Zuständen. Man findet dort von einigen Blättern bis zu zehn verschiedenen Abzügen und Farbenproben.

Der verstorbene Doktor H. H. Meier, Bremen brachte in Deutschland eine ansehnliche Sammlung von etwa 130 zum Teil sehr seltenen Blättern zusammen, die später wohl in den Besitz der Bremer Kunsthalle übergehen wird.

Mit grösstem Geschick sammelte Max Lehrs seinerzeit für Dresden 80 Drucke, Plakate und Bücher nicht eingerechnet.

Das Berliner Kupferstichkabinet selbst besitzt nur 23 Lithographien unseres Künstlers.

Der Maler Professor Schlittgen, München besitzt eine schöne Lautrec-Sammlung.

Ferner sahen wir zwar wenige, aber sehr vor-





H. DE TOULOUSE-LAUTREC, MENU

treffliche Blätter bei Professor van de Velde und dem Grafen Kessler in Weimar.

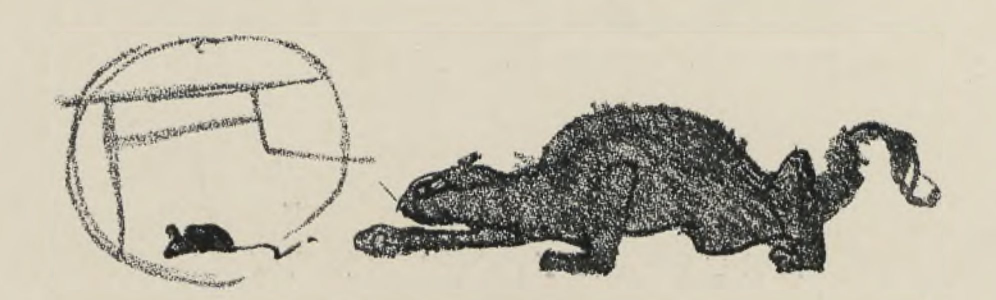
Eine vorzügliche Sammlung der besten Lithographien in vielen Zuständen muss noch im Besitz von Lautrecs Vetter und des Freundes, des Doktors Tapié de Celeyron, der irgendwo auf dem Lande in Frankreich lebt, sein.

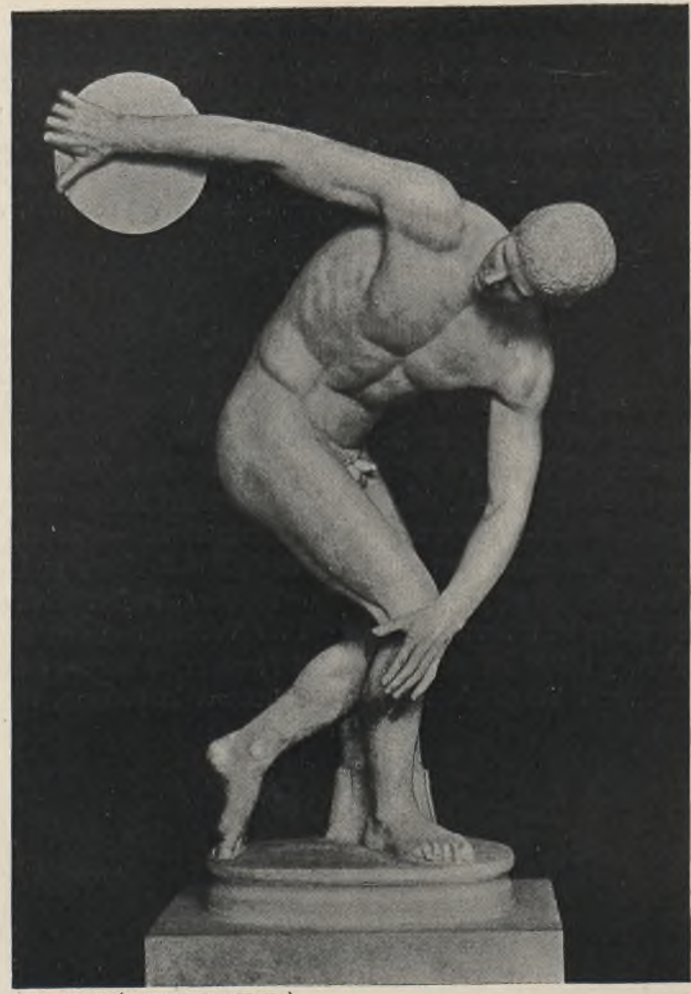
Augenblicklich ist im Kunstsalon Fritz Gurlitt, Berlin eine grössere Sammlung von Lithographien und Bildern Lautrecs ausgestellt.

Es ist dies die zweite grössere Lithographie-Ausstellung unseres Künstlers, der eine ähnliche im Oktober 1906 in der bremischen Kunsthalle, veranlasst durch Dr. Pauli, voranging.

V. Vom Lautrec-Handel.

Das lithographische Werk Lautrecs ist sehr zerstreut. Die Zahl der seinerzeit von ihm gemachten Abzüge der einzelnen Blätter ist nicht immer mit Sicherheit festzustellen. Auch sollen schon früher mehr Abzüge, als der Künstler wusste, gemacht worden sein. Dazu kommt, dass Fälschungen auftauchen, seit das Interesse für Lautrecs Arbeiten immer reger geworden ist und vor allem, seitdem Amerikaner kaufen. Daher ist eine gewisse Vorsicht und ein genaues Vergleichen mit authentisch echten Blättern beim Einkauf geboten. Haupthändler, die zum Teil neben Goupil und Kleinmann schon Verleger Lautrecscher Arbeiten waren, sind in Paris unter andern Ed. Sagot, Rue de Chateaudun, — Pellet, Rue Le Pelletier, — Hessele, Rue Lafitte, und neuerdings L. Huteau, Rue Truffaut. In Deutschland haben sich besonders um die Verbreitung dieser Lithographien Littauer, und Putze in München, ferner Gutbier in Dresden, und Leuwer in Bremen, verdient gemacht.





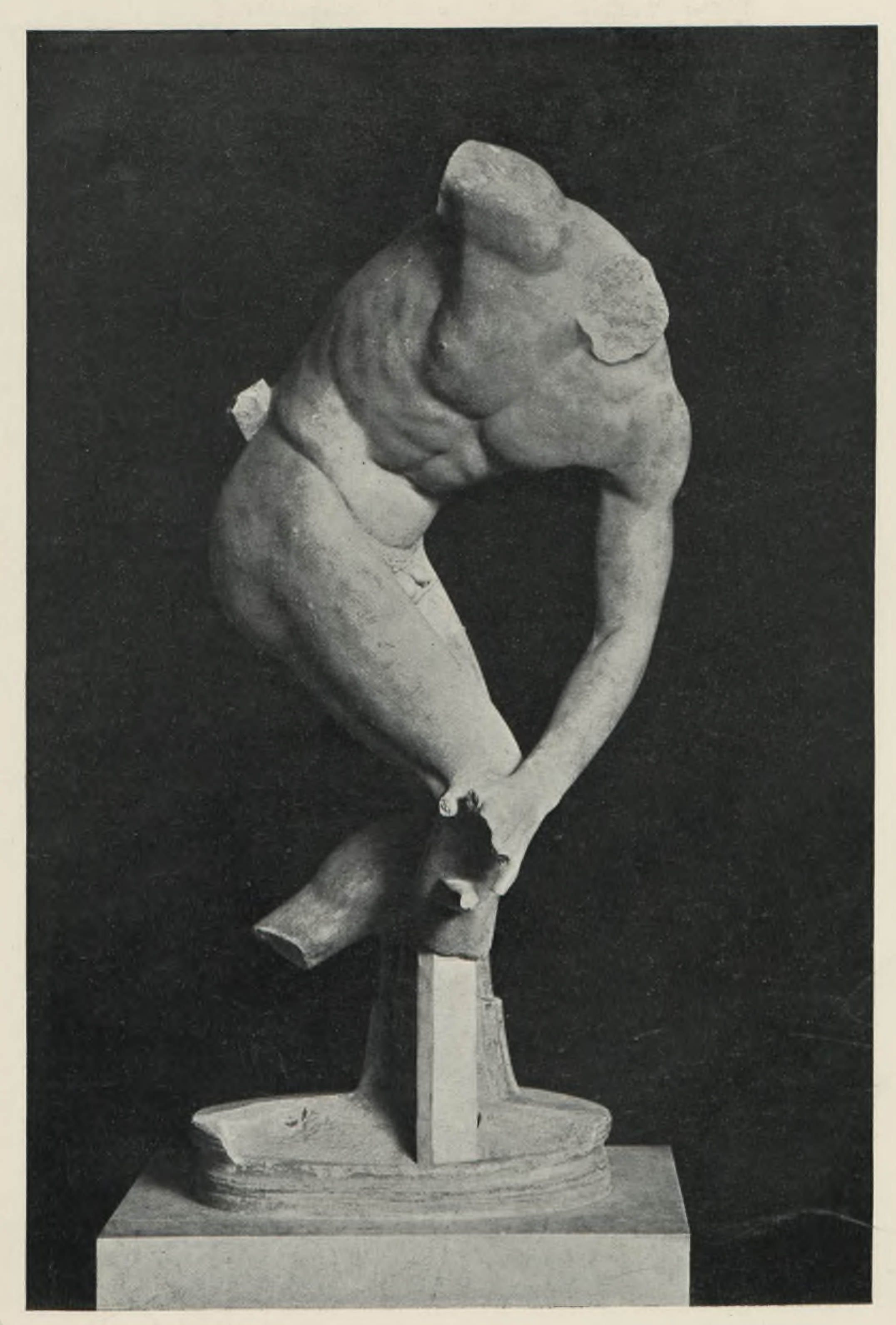
DISCOBOLO (CASTEL PORZIANO)

NEUE ANTIKEN IN ROM

VON

JULIUS MEIER-GRAEFE

Früher waren Ausländer die Entdecker und Pfleger der Schätze Italiens, und wir verdanken dieser nicht immer platonischen Liebe die kargen Reste der Antike in unseren nordischen Galerien. Diese Zeit ist vorbei. Der mächtige Aufschwung Italiens wirkt entschieden auf die Kunstwelt. Wenn auch nicht eigentlich auf die Künstler, so doch mit Nachdruck auf die Kunstgelehrten. Es ist nun selbstverständlich, dass sobald der italienische Kunstforscher mit der Sorgfalt eines deutschen Gelehrten seinen Beruf betreibt, die Konkurrenz des Ausländers ausgeschieden wird. Denn er bringt Waffen mit, denen selbst unsere seit Winckelmann gezüchtete Tradition nicht



DISCOBOLO (CASTEL PORZIANO)



NIOBIDE, DETAIL



DISCOBOLO (LANCELLOTTI)

gewachsen ist. Vor allem eine Intuition, die man an jedem gewöhnlichen Marmor-Arbeiter Italiens bewundern kann, der, ohne einen Funken von Wissenschaft, die erstaunlichste Empfindung für das Metier mitbringt und zuweilen mit sicherem Griff Rekonstruktions-Probleme löst, denen die Behutsamkeit des Gelehrten nicht beikommt. Dann ist er am Platz, sieht Dinge, die selbst dem besten zugereisten Kenner Italiens verschlossen bleiben, findet Bildungsbedingungen unvergleichlich günstigerer Art als unsere auf Gipsabgüsse angewiesenen Studenten. Die junge Gelehrtenwelt Italiens hat sich vom Ausland zeigen lassen, wie es gemacht wird, und betreibt jetzt aus eigener Initiative, so gut es der immer noch zugeknöpfte Staatssäckel zulässt, die Forschung. Seit ein paar Dezennien begegnen wir immer mehr italienischen Namen in der Welt der Kunstgelehrten. Ein Resultat dieser einheimischen Strömung ist die Gründung des Museo Nazionale, in den Thermen des Diokletian, am Bahnhof Roms, das von recht bescheidenen Anfängen sich in kurzer Zeit zu einem der ersten Museen der Welt emporgearbeitet hat, mit seinen wenig zahlreichen aber gewählten Schätzen den Vatikan in den Hintergrund drängt und am meisten dazu beigetragen hat, die Überschätzung dekadenter Epochen der Plastik zu Gunsten der reinen griechischen Formen zu modifizieren. An seiner Spitze steht seit einigen Jahren ein noch junger Gelehrter, G. E. Rizzo, dem schon manche vortreffliche Erwerbung und zumal manche Verbesserung des früher Erworbenen gelungen ist und dem wir auch eine der beiden Entdeckungen verdanken, von denen hier kurz die Rede sein soll. Ohne auf ihre wissenschaftliche Bedeutung einzugehen, die sicher bald von einer besser geeigneten Feder dargelegt werden wird.

Man hat vor einigen Monaten im Castello Porziano bei Ostia, einem Besitztum des Königs, den Torso eines Discobolo gefunden. Jeder kennt den Discobolo im Vatikan, aber nicht Jeder mochte bereitwillig glauben, dass diese von einem Eberlein der römischen Zeit gemachte Kopie, ein berühmtes Werk des Altertums darstelle, eine Nachbildung der Bronze des Griechen Myron. Mir war von jeher von allen schlimmen Dingen des Vatikan dieser marmorne Diskuswerfer im Saal, wo die pläsierliche Rokoko-Biga steht, eines der schlimmsten. Eine Karrikatur auf die Kraft und Elastizität, die da gefeiert werden sollten. Nicht nur die phantastische moderne Restauration, die den rechten Fuss, den linken Arm und den so albernen



DISCOBOLO (FURTWÄNGLER)

Kopf so verkehrt wie möglich angesetzt hat, war daran schuld: auch der echte antike Rest, dieser Torso, der sich auf den plumpen Baumstamm setzt und Bewegung heuchelt. Ein schwammiges Fleisch, ohne feste Linien, ungefähr soweit von der glorreichen Zeit Myrons entfernt, wie die Marmortaten im Tiergarten Berlins von der Renaissance. Schon lange gab es zwei andere Exemplare: das stark restaurierte im British Museum und das bis dahin beste, im Besitz der Lancellotti in Rom, derselben fürstlichen Familie, der die uns Deutschen teure Villa Massimo gehört. Dieses für die Kenntnis des Originals entscheidende Exemplar ist seit dreissig Jahren so gut wie verloren, da die eng mit dem päpstlichen Stuhl verbundene Familie weder Inländern noch Ausländern die Besichtigung gestattet. Eine miserable Photographie, die hier abgebildet ist, war das einzige Dokument für das Vorhandensein des Werkes. Vor mehreren Jahren entdeckte Furtwängler im Gipsdepot des Louvre in Paris einen Gipsabguss nach dem Kopf des Discobolo-Lancellotti. Er brauchte diesen zu seiner bekannten Rekonstruktion. Da er sich aber für die Hauptsache, für den Körper, des schlechten antiken Torso des Vatikans bediente — und füglich nicht anders konnte — musste das Resultat notwendig des stilistischen Zusammenhangs entbehren, wenn auch die Disposition der Figur richtig getroffen wurde. Diese grosse Lücke in unserer Kenntnis Myrons ist durch Rizzos Entdeckung ausgefüllt. Sein Torso ist wesentlich älteren Datums als das Exemplar bei Lancellotti, stammt aus der Augustinischen Zeit und wurde von einem Kopisten gefertigt, der, soweit überhaupt ein Römer einen Griechen verstehen, und was für Bronze gedacht war, in Marmor nachbilden konnte, das Original in idealer Weise wiederzugeben scheint. Der hier abgebildete Torso stellt den antiken Fund dar, zusammengesetzt aus achtzehn Teilen, die Rizzo ohne jede Zutat komponiert hat. Da die Ausgrabung bisher nur oberflächlich betrieben worden ist, besteht die Hoffnung, dass die fehlenden Teile vielleicht noch gefunden werden. Bereits sind, seitdem der Torso im Atelier Rizzos steht, ein paar Kleinigkeiten, zum linken Fuss gehörend, ans Licht gekommen, und der König hat, soviel ich weiss, die Erlaubnis erteilt, die Ausgrabungen fortzusetzen. Da offenbar die Statue am Fundort gestanden hat, denn man hat den gemauerten Sockel ausgegraben, liegt die Hoffnung auf Ergänzung des Fundes immerhin im Bereiche der Möglichkeit. Selbst wenn sie trügen sollte, ist die Entdeckung unverlierbar. Denn mit dem Gefundenen ist es Rizzo gelungen, die Statue in Gips so zu rekonstruieren, wie sie aller menschlichen Berechnung nach gewesen ist. Diese Rekonstruktion ist fast ausschliesslich dokumentarisch bestimmt. Für den fehlenden Arm mit dem Diskus nahm Rizzo einen Abguss nach dem prachtvollen Stück in der Casa Buonarroti in Florenz. Es hat vielleicht zu der Statue aus Castel Porziano gehört, denn die Muskulatur folgt in allen Einzelheiten dem Stück am Rumpfe. Man ist gegenwärtig mit der Analyse beider Marmorsorten beschäftigt, um auf diesem Wege die Identität nachzuweisen. Der Kopf wurde nach Furtwänglers Abguss des Kopfes des Discobolo Lancellottis geformt und von Rizzo mit einer Kunst aufgesetzt, die man genial nennen kann.* Hier hört die Gelehrtenarbeit auf und nur das Auge des Künstlers entscheidet. Unsere Photographie zeigt nur die Wahrscheinlichkeit der Kopfstellung, nicht die unendlich differenzierten Beziehungen zwischen dieser Richtung und den Flächen des Thorax, die selbst eine um Nuancen geänderte Lösung ausschliessen. Für die Füsse wurden die ausgezeichneten antiken Teile im British Museum abgegossen. Mit Recht liess Rizzo den traurigen Discobolo des Vatikans ganz unberücksichtigt. Rein erfunden ist nur das kurze leicht berechenbare Verbindungsstück der rechten Wade und die Ergänzung der linken Hand. Die Kritik wird sich wohl nur an die Hand halten können. Die Richtung war durch das vorhandene Fragment und die beiden „Puntelli", die Marmorstützen, einigermassen gegeben, auch die besondere Lage des kleinen Fingers und des Daumens. Vielleicht fehlt den drei anderen Fingern etwas von dem Nerv des antiken Ansatzes, jedenfalls können die Einwände nur aus Kleinigkeiten bestehen. Das Ganze macht durchaus den Eindruck einer aus einem Guss entstandenen Schöpfung und rechtfertigt mehr als alle anderen Varianten den Ruhm, den das Original seit alten Zeiten geniesst. Man kommt vor der Rekonstruktion, die neben dem Torso in wenigen Wochen im Museo Nazionale aufgestellt werden soll, zu einer vollkommenen Vorstellung des Myronschen Stils, dieser nicht leicht präzisierbaren Kombination von Naturalismus mit einem Flächenschema grösster Ausdehnung. Dass der linke Arm bei aller Naturtreue mit einer kaum merkbaren Eckigkeit geformt ist, richtet ihn mit der Präzision

* Rizzo wurde erst in die Sammlung Lancellotti zugelassen, als seine Arbeit im wesentlichen fertig war.



NIOBIDE (BANCO COMMERCIALE)

eines Maschinenteils. Der Körper spiegelt in allen Einzelheiten die Spannung und hat doch nichts von der Verzerrung des Discobolo-Lancellotti, die freilich wohl in der Photographie viel stärker hervortritt als in der Wirklichkeit. Die üble Weichheit der Vatikanischen Variante, die fast zu einer geringwertenden Bestimmung des Myronschen Stils geführt hat, ist in dem neuen Exemplar ganz verschwunden; und doch vermeidet es die Eckigkeit der Furtwänglerschen Rekonstruktion, die namentlich in dem Ausschnitt zwischen Körper und linkem Arm empfindlichen Augen störend wird. Rizzo ist also wohl als der Entdecker des echten Typus des Discobolo zu betrachten. Er arbeitet gegenwärtig an einem Werk über „Myron und seine Kunst", und man kann hoffen, dass er darin auch den Stil Myrons in weiteren Folgerungen feststellen wird.

Der König schenkt den Discobolo dem Thermen-Museum. Vielleicht kommt noch in nicht allzuferner Zeit ein zweiter Fund viel grösseren Wertes in die Hände Rizzos. Gegenwärtig ist in einem Zimmer der Banco Commerciale an der Piazza Venezia eine wundervolle Antike aufgestellt. Ich sah sie ganz zufällig vor ein paar Monaten, als

ich auf der Bank zu tun hatte, und der Übergang von der Stimmung zwischen geschäftigen Menschen mit all dem Trara des Wesens einer grossen Bank zu der Stille in diesem Marmor gehört zu den unwahrscheinlichsten Erlebnissen. Man hat die Statue auf einem Besitztum der Bank in Rom gefunden, fast vollkommen intakt. Es fehlen die Finger der einen Hand und ein Stück einer Zehe; die Nase ist ein wenig an der Spitze abgerieben. Auch diese geringen Schäden dürften erst jetzt entstanden sein, wenigstens sehen die Bruchflächen frisch aus. Die Finger der lädierten Hand liegen daneben. Die Statue gehört zum Niobiden-Zyklus, hat aber mit den schlechten Florenzer Gruppen nur den Namen gemein. Sie ist viel älteren Datums und nähert sich dem Typus, der in der vortrefflichen Niobide der Sammlung Jacobsen in Kopenhagen erhalten ist. Von dem Reiz der reich bewegten Figur, die sich weit von der ernsten Eindringlichkeit Myrons entfernt, geben die Abbildungen nur einen vagen Begriff. Der Marmor ist von schönster Patina, die Behandlung so einfach und ganz von der Empfindung gezaubert, dass man mit Sicherheit an ein griechisches Original glauben darf Die weise Bestimmung des Staates, dass Werke solchen Grades nicht ausgeführt werden dürfen, veranlasst vielleicht die Bank, aus der Not eine Tugend zu machen und die Statue dem Museo Nazionale zu schenken.



NIOBIDE (BANCO COMMERCIALE)

CARL BUCHHOLZ

VON

HANS ROSENHAGEN

Nein! ein Bahnbrecher war er nicht und noch weniger ein Revolutionär: dieser arme thüringische Maler, der mit vierzig Jahren freiwillig aus dem Leben schied, und dessen reicher künstlerischer Nachlass beim Verkauf im weimarischen Museum kaum 1700 Mark brachte. Er war nur ein feines und sehr persönliches Talent, das in stiller Andacht, nicht in starker leidenschaftlicher Erregung seine Werke schuf und durch die Solidität und Ausführlichkeit seiner Arbeiten mehr an die behaglichen Holländer des 17. Jahrhunderts als an die unruhigen und stürmischen Söhne des 19. Säkulums erinnert. Und dennoch: man wird bei Betrachtung der Landschaften von Carl Buchholz nicht versucht sein, diesen Maler einer andern Zeit zuzuzählen. Der Einfluss der Fontainebleauer, besonders die Einwirkung von Diaz und Daubigny, ist unverkennbar; und daneben eine gewisse Nervosität, die früheren Jahrhunderten fremd war. Aber man thut Buchholz Unrecht, wenn man ihn für einen Nachahmer der französischen Vorbilder erklärt. Er wuchs als Künstler eben in den Jahren heran, da die malerische Kultur der Fontainebleauer sich in Deutschland auszubreiten begann, als die Bilder der Schleich und Lier, der Zimmermann und Brendel den uneingeschränkten Beifall des kunstfreundlichen Publikums fanden. Ausserdem hat es ihm in Weimar keineswegs an Gelegenheit gefehlt, sich von Denen belehren zu lassen, die auch die Lehrer der Maler von Barbizon gewesen sind: von den alten holländischen Landschaftern. Auf jeden Fall hatte ihm die Natur die Mittel in die Wiege gelegt, ein Original zu werden; und wenn er von diesen Mitteln auch nicht übermässig Gebrauch gemacht hat, so lässt sich seiner Kunst ein besonderer Charakter doch nicht abstreiten. Im persönlichen Ausdruck sind die Bilder von Buchholz sogar denen manches berühmteren Nachfolgers der Fontainebleauer überlegen. Vielleicht aber war gerade dieses Persönliche der Grund, dass sie den Beifall des Publikums nicht fanden, vorauf sie unzweifelhaft Anspruch gehabt hätten.

Eine scheue, in sich verschlossene Natur, hasste Buchholz alles Laute und Aufdringliche, jeden derben Reiz und starken Effekt. Er war zu zart, zu leise, zu fein für die Menschen, die gepackt zu werden wünschen, wenn sie bewundern sollen. Er malte die Umgebung Weimars, schlichte, ruhige

Landschaften mit Feldern, die sich über ein leicht bewegtes Terrain ziehen; oder Motive aus dem Park, den Goethe liebte; oder aus dem Webicht, dem Wäldchen, das auf dem Wege nach Tiefurt liegt. Und am liebsten während des Vorfrühlings und in herbstlichen Tagen, wenn die Natur voller süsser Erwartungen ist oder mit stillem Lächeln sich zum Sterben rüstet. Auch den Abend hat er gern gemalt, mit der stillen Luft, die noch erfüllt ist von der satten Schönheit des Tages, oder in die, von Dünsten umhüllt, „der bleiche Freund der Nacht" sich erhebt und mit matten Augen durch kahle Zweige oder auf eine friedliche Dorfstrasse blickt. Buchholz schuf in seinen Landschaften die entzückendsten lyrischen Gedichte voll duftiger Stimmung; nicht mit der Energie und Kraft eines Rousseau, nicht in der weichen, die Sinne bezaubernden, graziösen Art von Corot, sondern mit der keuschen Hingabe eines gefühlvollen Deutschen, der mit seinem ganzen Herzen an der Scholle hängt, die ihn gebar. Aber wie Rousseaus Bilder tragen die von Buchholz den Stempel der Wahrheit, zeigen sie die untrüglichste Empfindung für das Organische in der Natur; und gleich den holden Träumereien Corots lassen sie einen Menschen erkennen, der innerlich voller Musik ist, der die Harmonie alles Seins gefühlt hat.

Wenn das Wort „Heimatskunst" von widerwärtigen Spekulanten nicht aufs Unleidlichste entweiht worden wäre: vor den Bildern von Buchholz dürfte man es schon gebrauchen. Und hätte Courbet sie gesehen, würde er sein hartes Wort über die deutschen Landschafter: „Sind denn diese Leute nirgends geboren?" wohl kaum gesprochen haben. Aber das Publikum hatte in der Zeit, da der weimarische Künstler seine besten Sachen schuf, für dergleichen kein Auge. Es wollte nicht eine gewohnte Natur sehen, sondern eine ausserordentliche. Oswald Achenbach, der ältere Kalckreuth, Kameke, Ludwig und Bracht malten die Landschaften, für die man sich damals begeisterte. Um so stärkeren Eindruck machte Buchholz auf die Künstler. Für eine stattliche Zahl von ihnen wurde er in Weimar der Führer. Alfred Böhm, Paul Baum, Ed. Weichberger, Carl Rettich, P. Müller, Adolf Thamm, Paul Koken, Conrad Ahrens, Franz Hoffmann-Fallersleben, Max Merker, Christian Rohlfs: sie alle sind mehr oder minder stark von Buchholz angeregt worden und haben zum Teil unter seinen Augen ihre besten Schöpfungen produziert. Man darf aus dieser Thatsache, wofür eine Unmenge Zeugnisse vorliegen, ohne Bedenken den Schluss ziehen, dass der Künstler auch als Mensch seinen Kollegen imponiert hat, dass sie in ihm eine besondere Persönlichkeit erblickten. Als eine solche offenbart ihn schon seine frühe künstlerische Reife und die Energie, womit er sich in den Besitz der ihm mit der Geburt nicht zugefallenen Kultur setzte.

Denn Karl Buchholz war ein Bauernsohn. Er wurde in dem weimarischen Dörfchen Schlossvippach, wo sein Vater neben seiner Ackerwirtschaft einen kleinen Viehhandel betrieb, am 23. Februar 1849 geboren und genoss keine bessere Schule als andere Dorfkinder. Seine Begabung zeigte sich früh an. Die Eltern glaubten den künstlerischen Trieb, der in dem blonden, ein wenig schmächtigen Jungen steckte, dadurch am besten zu befriedigen, dass sie ihn zu einem Stubenmaler in die Lehre gaben. Als er drei Jahre lang in Cölleda als Anstreicher gearbeitet hatte, erbarmte sich seiner der wohlhabende Rittergutsbesitzer Collenbusch, der ihn von Kind auf kannte, und gab die Mittel, dass Buchholz die weimarische Kunstschule besuchen konnte. Die stand damals in Blüte. Die Grossherzogin Sophie wandte reiche Mittel darauf, dieser Schule durch Heranziehen hervorragender Lehrkräfte Ansehen und Bedeutung zu verschaffen. Buchholz wählte die Klasse des Berliner Landschafters Max Schmidt, der, obgleich ein Schüler Blechens, doch im grossen und ganzen dem getragenen Stil Poussins und Claude Lorrains ergeben war. Von dieser Vorliebe für die romantisch ideale Landschaft übertrug der Lehrer freilich nichts auf den Schüler. Er muss diesen aber ausserordentlich schnell gefördert haben; denn nach einem anderthalbjährlichen Unterricht bezieht Buchholz Ende des Jahres 1867 schon ein eigenes Atelier, um für sich zu arbeiten. Mit neunzehn Jahren malt er bereits ein Bild von so individueller Haltung, wie den vor kurzem in die National-Galerie gelangten „Frühling in Ehringsdorf", in dem das Problem einer Landschaftsdarstellung in voller Tagesbeleuchtung in einer reizend naiven, aber doch höchst sinngemässen Weise gelöst erscheint. Es offenbart sich insofern als das Werk eines Anfängers, als alle erdenklichen Mittel gehäuft sind, um die Illusion eines strahlenden Lenztages zu geben. Mag jedoch hierin ein Zuviel sein: in der Art, wie Buchholz sich der Wirklichkeit gegenüber Freiheiten erlaubt, zeigt sich doch schon ein sichererkünstlerischer Takt. Er hat sich übrigens das Recht auf solche Freiheiten durch die unglaublichste



CARL BUCHHOLZ, EHRINGSDORFER WIESE (AQUARELL)



CARL BUCHHOLZ, TAUWETTER IN OBERWEIMAR



CARL BUCHHOLZ, AUFZIEHENDES GEWITTER

Geduld erworben. In allen seinen Bildern ist kein Objekt, kein Phänomen, das er vor der Natur zeichnend oder malend, nicht in jeder Hinsicht studiert hätte. Nichts schien ihm draussen so nebensächlich, dass er sich auf diese Weise nicht Rechenschaft darüber gegeben hätte. Dieser überaus genauen Kenntnis der Wirklichkeit verdanken seine Bilder, auch die nach Studien im Atelier gemalten, ihre organische Haltung und den Ausdruck absoluter Wahrhaftigkeit, den man Intimität nennt. Nicht vielen Künstlern ist so wie Buchholz das Goethesche Wort klar geworden: „Die Nachahmung der Natur durch die Kunst ist um so glücklicher, je tiefer das Objekt in den Künstler eingedrungen und je grösser und tüchtiger seine Individualität selbst ist. Ehe man anderen etwas darstellt, muss man den Gegenstand erst in sich selbst neu produziert haben".

Neben diesem Bestreben, sich die zur Darstellung nötigen Elemente der Natur ganz zu eigen zu machen, war ein zweites sehr lebhaft: sich zu bilden, die Lücken seiner geistigen Erziehung auszufüllen. Zu diesem Zwecke vergrub er sich abends, bei schlechtem Wetter oder ungünstiger Jahreszeit in Bücher. Seine Literaturkenntnisse waren erstaunlich. Daneben bestand eine leidenschaftliche Neigung für Musik, und zwar für die schwerste klassische. Er war in jedem wichtigen Konzert in Weimar zu finden. Die Unterhaltungsmusik floh er um jeden Preis. Auch für Geselligkeit war er nicht zn haben. Möglich, dass er sich zu Anfang nur seiner Ungewandtheit schämte; schliesslich wurde ihm das Für-sich-sein zur Gewohnheit. Die paar Freunde, die er hatte, kamen ihm nur bis zu einer gewissen Grenze nahe. Er lebte endlich ganz einsam mit seiner Mutter in einem Häuschen in Oberweimar, das er sich erworben.

Buchholz hat, wenn man von kurzen Reisen zum Besuche der Ausstellungen in Dresden, Berlin, München und einem wenige Tage umfassenden Ausflug in die bayerischen Alpen absieht, seine Heimat nie verlassen. Denn dass er hier und da im benachbarten Harz gemalt, ändert an dieser freiwilligen Beschränkung nichts. In seiner künstlerischen Entwickelung lassen sich drei Perioden ziemlich deutlich unterscheiden, die jede in sich so vollkommen zum Abschluss gebracht wurde, dass man behaupten darf, Buchholz habe sich, trotz aller widrigen Umstände, völlig ausgelebt. Bei seinem Tode hinterliess er ein für seine Bedeutung recht stattlich zeugendes Lebenswerk.

Buchholz begann mit einer gewissen Farbenfreudigkeit. Jener „Frühling in Ehringsdorf" (1868—69), das über den gleichen Ort „Heraufziehende Gewitter" (1875) und die Anfang der siebziger Jahre entstandenen Harzlandschaften, deren wertvollste (1874 gemalt) ebenfalls die National-Galerie besitzt, sind auf einen warmen Ton gestimmt und zeigen lebhafte Gegensätze von Hell und Dunkel. Auch sind die zur Darstellung gebrachten Stimmungen heiter und friedlich. Buchholz offenbart schon in diesen frühen Bildern eine bewunderungswürdige Fähigkeit für das Zusammenbringen der Pläne und verschmäht von vornherein das wohlfeile Mittel des dunklen Vordergrundes, um seinen Bildern Tiefenwirkungen zu geben. Dabei liebt er gerade, den Blick über weite Flächen zu schildern und diesen durch wechselnde Beleuchtung einen lebendigeren Charakter zu verleihen. Weil diese sinnlich schöne Art von Malerei von niemanden beachtet wird, entschliesst sich Buchholz — und damit setzt die zweite Periode ein — zu einem leichten romantischen Einschlag und zu grösseren Formaten. Zwischen 1873 und 1876 entstehen jene grosszügigen Dartellungen sagenumwobener Orte seiner Heimat, der Wartburg, des Hörselberges, des Kyffhäuser, der Goldenen Aue, die durch breite, reiche und interessante malerische Behandlung ebenso ausgezeichnet sind wie durch die geschmackvolle Zurückhaltung, womit das sagenhafte Element zum Ausdruck gebracht ist. Kein deutscher Maler hat den Zauber der sinkenden Nacht für solche Zwecke sinngemässer benutzt als Buchholz. Das sind nicht die üblichen Wiedergaben schöner Punkte in der Natur, sondern imposante Stimmungsbilder, in denen die Thatsächlichkeiten eine höchst bescheidene Rollen spielen. Obgleich diesen Bestrebungen nicht aller Erfolg gefehlt hat, wendete sich der Künstler doch wieder mit grosser Inbrunst der einfachen Natur zu, worin er lebte. Er entdeckt „das Webicht" und wird bis zu seinem Ende nicht müde, dieses bunte Durcheinander von jungen Birken und Buchen, von Eichen und Tannen zu malen, vor allem im Vorfrühling und Herbst, wenn der Wald durchsichtig ist und die charakteristischen Formen der Stämme und Zweige sprechen. Höchst geistreich weiss er in diesen Webichtbildern die Linien der Komposition zu verbergen. Ein „Abend im Webicht" erregte 1878 im Pariser Salon sogar die Aufmerksamkeit der französischen Kritik. Auch Ehringsdorf zwischen seinen Feldern wird immer wieder gemalt. Besonders bemerkenswert ist das 1876 entstandene Winterbild. Im gleichen Jahre schuf der Künstler das Bild der „Windmühle" bei Schlossvippach, das zu seinen besten gehört. Auch der weimarische Park mit seinen klassischen Stätten und die Belvedere-Allee lieferten dem Maler Vorwürfe zu unzähligen Bildern.

Aber es ist seltsam, wie in diesen Arbeiten mehr und mehr eine melancholische Stimmung zum Ausdruck gelangt. Hier und da taucht noch ein lieblich blaues Frühlingsbild auf; aber im allgemeinen bevorzugt der Künstler nach 1880 den grauen Tag oder den kühlen Abend und die Flachlandschaft. Auf der Internationalen Münchener Ausstellung von 1879 hatte es ihm Daubigny angethan und er suchte nach dessen Motiven in Weimars Umgebung. Eine der reizendsten Schöpfungen, die dabei entstanden, ist das köstliche „Vollersroda" (1884). Einige Zeit vor seinem Tode entschloss sich Buchholz, ins Lager der damals vielbefehdeten Pleinairisten überzugehen. Er kam indessen zu keinem Resultat, da er sich im Laufe der Jahre eine Malweise angewöhnt hatte, die alles hergab, nur keine blendende Helle. Buchholz liebte es nämlich, seine Bilder mit dem Spachtel auf die Leinwand zu bringen; dann zu schleifen und auf dieser Untermalung lasierend und zeichnend die Feinheiten zu geben. Diese Methode erklärt die erstaunliche Durchbildung seiner Schöpfungen, die zuweilen, da er aus Mangel an Mitteln oft nur ganz winzige Bildchen malte, ins Kleinliche geht.

Hatte Buchholz nun schon mit seinen früheren Bildern geringe Erfolge gehabt, so blieben diese noch mehr aus, je diskreter in der Farbe und je trüber in der Stimmung des Künstlers Landschaften wurden. Am Ende wollte niemand mehr davon. Wenn der Künstler auch nicht Hunger gelitten hat — bei seiner Anspruchslosigkeit war nicht viel nötig, sein Leben zu fristen — so brachte die dauernde Nichtbeachtung seines Strebens ihn allmählig zu Zweifeln, ob dieses überhaupt etwas wert gewesen sei, und da sich zu diesen quälenden Gedanken im Frühjahr 1889 neue Enttäuschungen gesellten, machte er am 29. Mai 1889 in seinem Häuschen in Oberweimar dem seiner Meinung nach zwecklosen Dasein mit schnellem Entschluss ein Ende. Der Tod des begabten Malers erregte damals nicht geringes Aufsehen, vermochte jedoch die Mitwelt für sein Werk nicht zu erwärmen. Erst den Bemühungen des Malers Hoffmann-Fallersleben, eines Freundes des Verstorbenen, ist es zu danken, dass wenigstens die Gegenwart die

Leistungen von Buchholz kennen und ihrer Bedeutung nach würdigen lernte. Die nachträgliche Anerkennung, die der arme weimarische Maler nunmehr gefunden, erscheint durchaus verdient. Es sind nicht viele deutsche Landschafter, die sich neben diesem innigen und zarten Künstler halten. Wenn heut auch andere künstlerische Anschauungen Gültigkeit haben, so hat die Gegenwart doch zuviel gesunden historischen Sinn, um zu verkennen, dass in den besten Bildern von Buchholz Momente einer künstlerischen Erhebung stecken, die Ewigkeitswert haben.



CARL BUCHHOLZ. ABEND IM WEBICHT (AQUARELL)



CHRONIK

Durch eine Denkschrift des General-Direktors der Museen erfährt man, welches im besonderen die Aufgaben des neuen Museumsbaumeisters Messel sein werden. Diese Denkschrift ist nach mancher Richtung merkwürdig. Während sie mit grossem Zuge einen Überblick über unser gesamtes Museumswesen giebt, liest sich ihre Sachlichkeit stellenweis wie eine Anklage. Es stellt sich beim Lesen etwas wie Empörung ein, dass der weitsichtig organisierende Geist Bodes nicht schon vor zehn Jahren zur Herrschaft gelangt ist. Dann wäre jetzt das Kaiser Friedrich-Museum den neuen Plänen nicht so unbequem im Wege. Es wird ein Museum für ältere deutsche Kunst gefordert, weil das vor zwei Jahren erst eröffnete Kaiser Friedrich-Museum nicht genug Raum bietet und weil die Beleuchtungsverhältnisse dort zum Teil so unerträglich sind, dass Reflektoren zur künstlichen Aufhellung angebracht werden mussten. Die meisten der geplanten Neubauten: eben dieses Museum für deutsche Kunst, ein Erweiterungsbau der ägyptischen Abteilung, ein Museum für vorderasiatische Kunst, ein neues Haus für die antiken Sammlungen und — ein sehr glücklicher Gedanke! — ein Verkaufslokal für die Gipsformerei, sind auf dem noch freien Gelände der Museumsinsel projektiert. Versetzt man sich in die Zeit zurück, wo nur die Nationalgalerie, das Alte und das Neue Museum vorhanden waren und stellt sich dann vor, ein Künstler wie Messel würde alle Ergänzungsbauten auf dem Hinterland auszuführen haben, so zeigt sich der Phantasie ein unendlich reizvolles Architekturbild. Durch diese Vorstellung macht der protzige Renaissancekasten des Kaiser Friedrich-Museums nun einen dicken Strich. Trotzdem ist Messels Aufgabe noch interessant genug. Denen, die geistreiche Architekturleistungen zu geniessen verstehen, kann die Art, wie Messel die niedrigen neuen Gebäude dem Hause Stülers und Stracks angliedern wird, einen erlesenen Genuss bereiten. Hoffentlich wird dann auch für eine Regulierung der Strassen am Kupfergraben gesorgt, dergestalt, dass man vom Kastanienwäldchen aus schon einen Blick auf den Museenkomplex gewinnt, dass eine breite Brücke neue bequeme Zugänge öffnet, am Kupfergraben also ein wohlgegliederter Platz entsteht und der stellenweis grabenartige Spreearm erweitert wird. Und es wird kein Fehler sein, wenn man bei der Gelegenheit gleich auch das Zeughaus freilegt. Wenn es jemals Zeit und Gelegenheit war, gründliche Arbeit zu thun, so ist jetzt der Augenblick. Es ist eine Situation, die den an den Schreibtisch Gebannten nervös macht und ihn ausrufen lässt: „Wenn ich Kaiser wär . . .!“

— — — Auch beabsichtigt die Generalverwaltung der Museen an einigen Wochentagen ein bescheidenes Eintrittsgeld zu erheben. Allgemeine Polemik. Plötzlich erinnern sich Die, die nie ins Museum gehen, ihrer Rechte als Steuerzahler. (Wie immer, am lebhaftesten die am niedrigsten Besteuerten.) Das Museum als Volksbildungsstätte wird entdeckt, wo es doch im wesentlichen leider nur eine Sehenswürdigkeit und eine Volkswärmehalle ist. Wer aus Passion ins Museum geht und die Expedition zur Museumsinsel nicht scheut (die Verbindungen mit dieser Gegend sind spottschlecht!), freut sich der Absicht der Verwaltung. Er hofft endlich Ruhe zu haben; nicht mehr in Verzweiflung zu geraten, wenn Schaugierige sich mit irritierender Pünktlichkeit zwischen Bild und Auge stellen; hofft von den Beamten nicht mehr wie ein Arbeitsloser oder Verdächtiger betrachtet zu werden. Bisher wars entsetzlich unbehaglich. Man wird auf den Tisch schlagen dürfen, wenn man bei einem bezahlten Besuch immer noch die unnützen Kopisten antreffen sollte, die durch ihre schlechten Leistungen ärgern, und mehr noch durch die Neigung, gerade die Bilder immer mit ihren Gerüsten zu verbauen, die zu sehen man einen halben Tag geopfert hat.

❋

Der fünfzigjährige Geburtstag Klingers hat Amsler & Ruthardt Gelegenheit gegeben, die Radierungen dieses Universalisten auszustellen. Neben den bekannten Blättern, die immer wieder mit siegreicher Überlegenheit den Geist des Betrachters in eine Welt klassischer Romantik zwingen und ihn dort mit suggestiver Kraft festhalten, waren neue Federzeichnungen ausgestellt. Umrahmungen zu einem Werk, das den Titel Epithalamia führt. Für Klingers, des Radierers Eigenart kann kaum ein Thema günstiger liegen, als das des Hochzeitsliedes. Denn diesem Lebensdurstigen strömt aus der Natur überall die wollende Kraft entgegen, wie aus der berstenden Frucht der Same quillt; in ihm sucht eine vom rastlos associierenden Hirn beherrschte, stolze Vitalität die künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten. Immer drängt es ihn, das hohe Lied des Lebens zu verkünden; und er sieht eigentlich im ganzen Dasein immer nur das ewige Hochzeitsfest der zu Gestaltung und Umgestaltung drängenden Urkraft. Kein Sinn dieses Künstlers, der nun auf der Mittagshöhe des Lebens steht, ist stärker ausgebildet als der, den man das Witterungsvermögen für die Erotik der Natur nennen könnte. Grillparzer lässt die Nymphen singen:

> „Was dem Gott am nächsten schier,
> Ist am nächsten auch dem Tier!“

Kehrt man diese tiefsinnige Wahrheit um, so versteht man, warum eine mächtige erotische Lebenskraft Klinger zum Heroischen und Klassischen führen musste. Ihr wenn auch epigonisches so doch echtes Olympiertum, schöpft diese kernige Persönlichkeit aus dem hellsichtigen, gestaltenbildenden Rausche, den die Hochzeitsbrunst der Natur im lebensgierigen Aristokratengeiste, grausam und wohlthätig zugleich, hervorruft.

❋

Die Ausstellung schwedischer Kunst im Künstlerhaus hätte als eine Ausstellung schwedischen Kunstgewerbes angekündigt werden müssen. Denn zum gewerblich Dekorativen neigen mehr oder weniger alle der dort anwesenden Künstler. Mit Ausnahme Zorns. Der ist ein Internationaler, ist in dem — besseren — Sinne etwa schwedisch, wie Liebermann deutsch ist. Und steht vermöge dieser internationalen Malkultur hoch wie dieser über der kunstgewerblich zeichnenden und gemütvoll dekorierenden Heimatkunst. Einer Heimatkunst, die heute in allen europäischen Ländern fast anzutreffen ist und die trotz so energischer Berufung auf das spezifisch Nationale, ebensowohl auf einer internationalen Zeitenergie beruht wie der deswegen so stark geschmähte Impressionismus. Diese seltsam elastische Zeitenergie der Heimatkunst ist eben das neue Kunstgewerbe. Darum versteht der deutsche Heimatkünstler so gut auch den englischen, schweizerischen oder schwedischen Nationalisten der Kunst.

Eine Persönlichkeit wie Hallström sieht dem späten Thoma so ähnlich und ein Maler wie Hesselbom gleicht in manchen Zügen so sehr unserm Schultze-Naumburg, dass ihre Arbeiten ohne weiteres von den vaterländischen Kunstwartvereinen als nationale Seelenkunst proklamiert werden könnten. Schwedisch wirken ihre Bilder nur durch den Schnee, durch die Fjords — durch das Gegenständliche. Und „seelenvoll“, das heißt: dekorativ primitiv, wirken sie, weil es im Grunde Kartons für Wandteppiche sind. Fjaestad hat die Konsequenz gezogen und seine Naturmotive in der That weben lassen; er schlägt mit seinen Teppichen die meisten Bilder seiner Kollegen. Bei Larsson ist die Buchillustration zum Bild geworden. Und das ist schade, denn Larsson ist in seiner Art eine Individualität. Nicht sehr spirituell, nicht leidenschaftlich, sondern handwerkerhaft gesund, von Herzen heiter, glückfroh und rustikal. Rustikal mit Neigungen zum spitzfindigen Raffinement. Er hat das Paris Chérets und — ach! — auch Muchas in seinem Sommerhäuschen in Dalekarlien nicht vergessen. Ein Virtuos des Handgelenks, ein lachender Kalligraph — sicher pfeift er beim Arbeiten —, der kritiklos genug ist, auf einer Riesenleinwand „Weihnachtsabend“ mit roter Farbe eine schreckliche Katastrophe anzurichten. Diese Heimatkünstler — auch Björck, ein schwedischer Erler, ist zu nennen — sind wirklich zu naiv: sie vergrößern kleine Zierrate ins Riesenhafte, nennen das Freskostil und verlangen, Manet und Degas sollten beschämt ihr Malgerät zusammenpacken. Auch diese Schweden werden, trotz ihrer turnerischen Frische, hier

und da ein wenig lächerlich; sie „müllern" sozusagen auch als Maler.

Prinz Eugen von Schweden gehört nicht durchaus zu den Heimatlichen. Er ist ein fein empfindender an Pariser Kunst geschulter Dilettant. Man merkt seinen Arbeiten Sehkultur und entwickelten kritischen Sinn an; er weiß sehr glücklich Motive zu finden. Aber er ist einer von denen, die es verstehen, ohne es ganz zu können. Ein idealer Mäcen vielleicht.

✵

In Paranthese: es hing zu gleicher Zeit im Künstlerhaus ein Bild von Carlo Böcklin: „Meine Eltern". Goethe hat an seinem Sohn nicht viel Freude erlebt; Siegfried Wagner ist einigermassen problematisch; aber Carlo Böcklin schändet als Maler geradezu das Andenken seines bedeutenden Vaters. Es ist erniedrigend, zu sehen, wie mit den Waffen des Alten nun dieser fürchterliche Stümper spielt, dessen Talent eben ausreicht, Photograph in der Anklamerstrasse zu werden. Man denkt an Fontanes Wort: „Der Helden Söhne werden Taugenichtse". Es passt durchaus auf Carlo Böcklin soweit er Maler ist.

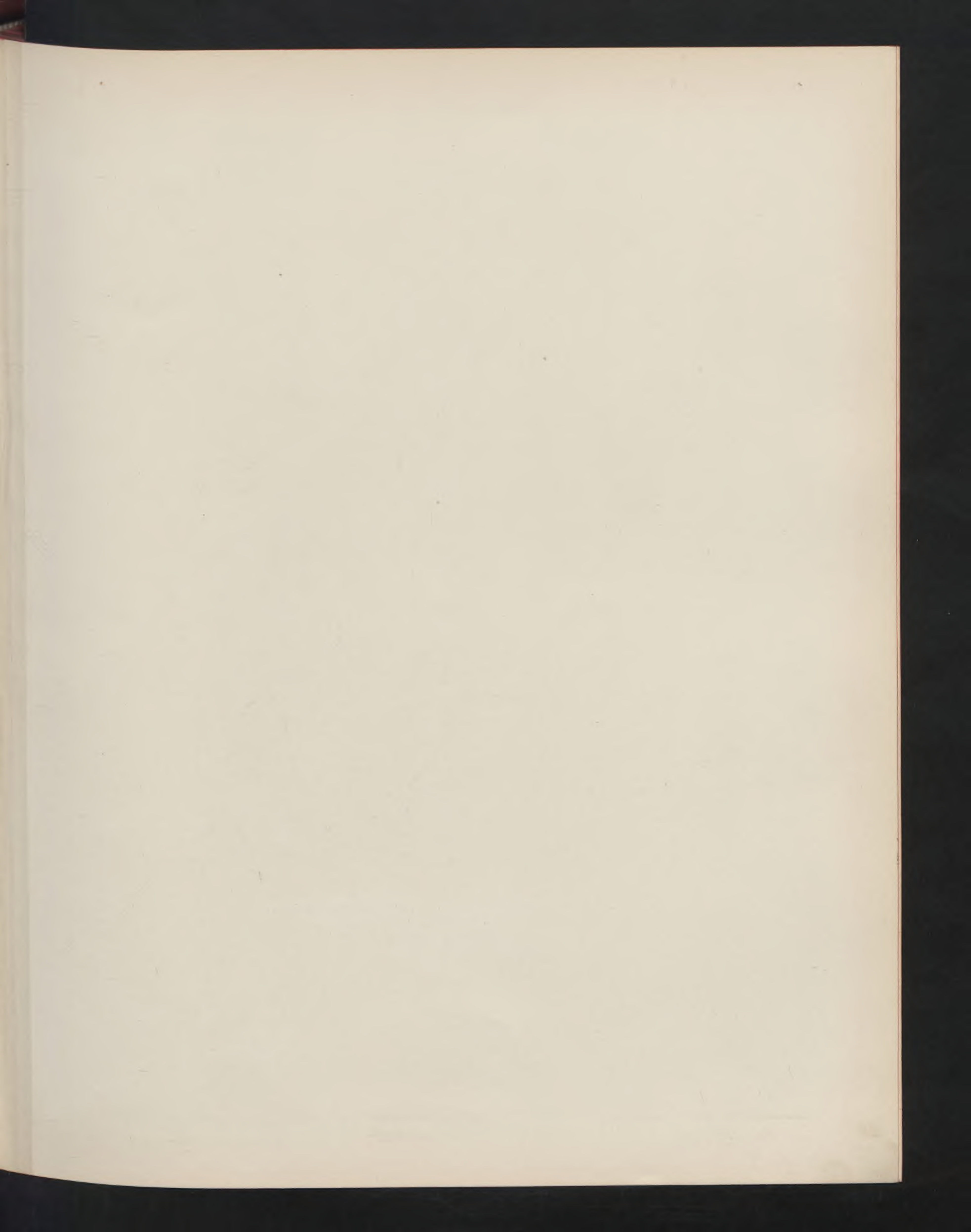
✵

Der pariser Zahnarzt Georges Viau, dessen Bilder am 4. März bei Durand-Ruel in Paris zur Versteigerung kamen, gehört nicht zu den Sammlern, die Werke gerade moderner Maler in kurzer Zeit, ohne feinere Auswahl, nur zu Spekulationszwecken zusammenbringen, um solche Sammlung bei steigender Konjunktur dann wieder in einer Vente loszuschlagen. Viau ist ein sehr geschmackvoller Sammler, der, ohne ausserordentliche Summen anzulegen, fünfzehn Jahre lang ausschliesslich fast wertvolle Bilder gekauft und damit seine allen Kunstfreunden bekannte Wohnung geschmückt hat.

Die Versteigerung brachte vor allem dem so lange zurückgesetzten Cézanne einen ziemlich unerwarteten Erfolg. Ein Früchtestilleben, das im Jahre 1899 1400 fr. gebracht hatte, wurde vom Prinzen von Wagram für 19000 fr. erworben; eine Landschaft brachte 14200 fr. (Marquise de Ganay), eine zweite Landschaft, bekannt durch die Impressionisten-Ausstellung der Wiener Sezession 11100 fr.; Daumiers „Drama", eines der schönsten Werke des Künstlers, wurde für 28100 fr. von Bernheim jr. angekauft. Hier die wichtigsten Preise: Daumier: Une Famille sur les Barricades, 4600 fr. Paul Cassirer; Le Peintre et le graveur, 2450 fr. Paul Cassirer; Delacroix: La Justice de Trajan, 7250 fr. Leclerc; Lélia, 1450 fr. Durand-Ruel; Gaugin: Paysage de Bretage, 1950 fr. Druet; Paysage de Bretagne, 1600 fr. Marquise de Ganay; Monet: Les glaçons, 17700 fr. Durand-Ruel (1897 für 12600 fr. erworben); Route à Givenny, 9000 fr. Durand-Ruel; Pourville, 7000 fr. Durand-Ruel; Le petit bras de la Seine à Véheuil, 7000 fr. Durand-Ruel; La Seine à Vétheuil, 8100 fr. Bernheim jr. Berthe Morisot: Jeune fille au corsage rouge, 14000 fr. Durand-Ruel; Pissaro: Jardin à Eragny, 4300 fr. Monteux; Après-midi d'automne, 3000 fr. Crémieux; Eragny, matin d'automne, 2700 fr. Morosoff; Chemin d'Osny, 2000 fr. Marquise de Ganay; La cueillette des pois, 6000 fr.; Soleil couchant, 3050 fr. Lehman; La mère Gaspard, 520 fr. Druet; Le chemin de l'Ermitage, 920 fr. Bernheim jr.; Saint-Martin, 1050 fr. Bernard. Renoir: La tonnelle, 26000 fr. Morosoff; Baigneuse, 4750 fr. Bernheim jr.; Au Jardin, 5850 fr. Orosdi; La promenade, 4200 fr. A. Natanson; Confidences, 13000 fr. Durand-Ruel; Jeune fille à la canne, 4950 fr. Marande; Baigneuse, 10500 fr. Durand-Ruel; Fleurs, 5500 fr. Bernheim jr.; Ingénue, 25100 fr. Bernheim jr.; Bords de la Mediterranée, 4250 fr. Alsème; Jeune garçon, 8100 fr. Bernheim jr.; L'atelier de l'artiste, 4900 fr.; Le Quai Malaquais, 7650 fr. M. Leclerc; Jeune femme, 2050 fr. Bruhl. Sisley: Nature morte, 6000 fr. J. Reinach; Premiers jours d'automne, 6200 fr.; Après-midi, 7000 fr. Orosdi; L'Inondation, 10000 fr. Durand-Ruel (für 3100 fr. im Jahre 1897 erworben); La Lisière du bois, 4400 fr. Halphen; La Seine à Port-Marly, 16300 fr. Bernheim jr.; Tournant du Loing à Moret, 8000 fr. Crémieux; Le Chemin de Veneux à Thomery, 6900 fr. A. Bérard; Le Chemin des Grès à Bellevue, 5300 fr. Vever; Un chemin, environs de Melun, 5600 fr. Bernheim jr.; L'Abreuvoir de Marly, 6500 fr. Bernheim jr. Degas: La Famille Mante (Pastell), 22500 fr. Durand-Ruel; Danseuses au foyer (Pastell), 16100 fr.; Danseuse au châle rouge (Pastell), 2000 fr. Druet; La Toilette (Pastell), 4500 fr. Durand-Ruel. Manet: Portrait de Mme. Guillemet (Pastell), 12000 fr. Durand-Ruel.



FÜNFTER JAHRGANG, SIEBENTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 22. MÄRZ. AUSGABE AM VIERTEN APRIL NEUNZEHNHUNDERTSIEBEN
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.







PIER ILARI BONACORSI
GEN. ANTICO

VON

WILHELM BODE



Den wahrscheinlich in Mantua geborenen Künstler, der Goldschmied und Bildhauer war, finden wir schon jung im Dienste der Gonzaga.* Bereits um 1480 modelliert er die kleinen Medaillen von Lodovicos Sohn Gian Francesco Gonzaga und seiner Gemahlin Antonia del Balzo, wenn die Inschrift ANTI, wie man allgemein annimmt, richtig als Künstlerinschrift genommen und auf ihn gedeutet wird. Einige Jahre später, bis nach dem Tode seines Gönners, arbeitet er an dem kleinen Hofe Gian Francescos in Dozzolo im Mantuanischen. Später ist er für dessen Bruder Lodovico, Bischof von Mantua tätig, der sich grosse Mühe giebt, um Kleinbronzen von ihm zu erlangen, und kommt dann in den Dienst der Isabella d'Este, die ihn in Mantua in ähnlicher Weise, wie auch als Ratgeber bei Erwerbung von Antiken verwendet. Wiederholt werden in den Briefen und Urkunden Bronzestatuetten erwähnt und selbst namhaft gemacht, die der Künstler im Auftrag hat; aber mit Sicherheit eine davon festzustellen, ist bisher leider nicht gelungen. Nur soviel können wir daraus entnehmen, dass seine Arbeiten regelmässig antike Motive behandelten und vielfach sogar Kopien berühmter antiker Statuen waren. Dass er für solche Kopien besondern Ruf genoss, geht schon aus seinem Beinamen l'Antico hervor. Wenn solche Nachbildungen namhaft gemacht werden — wie der Spinario, der Mark Aurel, die Rossebändiger von Monte Cavallo —, können wir leider nicht feststellen, welche der zahlreichen Repliken, die von den ersten beiden auf

* Umberto Rossi in der Rivista italiana di Numismatica I. 161 ff. Geboren wurde Antico um 1460, gestorben ist er im Jahre 1528.



ANTICO, KOPIE DES APOLLO VON BELVEDERE

uns gekommen sind, von seiner Hand herrühren, und von den übrigen Figürchen ist bei der unbestimmten Angabe des Motivs nie sicher, ob eine Kopie nach einer Antike oder ein Werk eigener Erfindung vorliegt. Einige nur geben sich gerade durch die Darstellung als selbständige Schöpfungen zu erkennen; so wenn ein „Heiliger", ein „Faun mit Leuchtern", ein „Tintenfass mit dem Gonzaga-Wappen" erwähnt werden.

So unbestimmt die Angaben der Urkunden auch sind, und so wenig wir berechtigt sind, sichere Schlüsse in Bezug auf Werke des Antico daraus zu ziehen, so sind sie doch für die Frage nach der Bedeutung der Bronzestatuetten zur Zeit der Renaissance im allgemeinen so interessant, dass wir sie kurz zum Abdruck bringen.

Die ersten Bronzestatuetten Anticos, von denen in den Briefen des Gonzaga-Archivs die Rede ist, fertigte er für den Bischof Lodovico. Aus einer späteren Korrespondenz mit der Markgräfin Isabella, der der Künstler Wiederholungen darnach in Aussicht stellt, sehen wir, dass es sich um eine grössere Zahl von anscheinend zusammengehörigen Statuetten nach der Antike — teils treuen Kopien, teils Werken im Sinne der Antike —, handelte, die etwa ‚mezo brazo' (eine halbe Elle, ca. 35 cm) hoch waren. Als der Künstler zwanzig Jahre nach Anfertigung dieser Statuetten für Lodovico seine Modelle auf Wunsch der Markgräfin wieder heraussuchte, um für diese Wiederholungen anzufertigen, fand er davon noch etwa acht der besten. Guss und Ziselierung überliess Antico einem Dritten, dem Magistro Zoan, in dem wir wahrscheinlich den Bildhauer Gian Marco Cavalli zu erkennen haben, der 1499 Anticos Cavaspina für den Bischof kopiert hatte. Den Preis für die Ausführung berechnet der Künstler auf durchschnittlich fünfundzwanzig Dukaten für jede Figur. Er selbst scheint für seine Modelle etwa die gleiche Summe bekommen zu haben; der Markgräfin will er sie aber aus Dankbarkeit umsonst überlassen. Einige dieser Statuetten werden in der Korrespondenz namhaft gemacht; so ein Apollo (wohl der vom Belvedere, da sonst eine Apollodarstellung unter den älteren italienischen Bronzestatuetten ganz zu fehlen scheint), dann der Dornauszieher, Herkules und Antäus („che la più bella antiquità che li fusse"), der Mark Aurel („il chaullo de Santo Iani Laterano, zoè Auellio Antonino"), eine „nuta che inenochata in su una bisa schudelara" und, als Gegenstück, „il satiro che la chareza". Nebenher wird noch der Kopf eines Scipio (anscheinend auch in kleinem Format) namhaft gemacht.

Ein grösseres Verzeichnis bietet das Nachlassinventar von Gian Francesco Gonzaga, das seit 1496 angefertigt wurde. Darin sind leider die antiken und modernen Bronzen nicht geschieden; aber wie jene meist dadurch kenntlich sind, dass sie als schadhaft bezeichnet werden, so können wir diese zumeist an den Motiven herausfinden, in-



ANTICO, ALLEGORISCHE FIGUR



ANTICO, AMOR

dem sie sich teils als Kopien nach berühmten grossen antiken Statuen nachweisen lassen, teils Darstellungen sind, die die Antike nicht kennt. Dass diese modernen Stücke sämtlich von der Hand des Antico herrührten, ist wohl zweifellos, weil dieser durch mindestens sechszehn Jahre für den Markgrafen als dessen Hofkünstler, und zwar als einziger, beschäftigt war. Die Statuetten, die wir danach mit Wahrscheinlichkeit als Anticos Arbeiten ansprechen dürfen, sind die folgenden:

Uno Hercules de bronzo.

La nuda del speghio, de bronzo.

Lo Hercules dal bastono (mit der Keule), de bronzo.

Lo Hercules assetato, de bronzo.

Una testa de uno putino de metalo cum li capelli d'oro.

Una testa de uno putino che piange de metalo.

Uno putino de metalo ghiamato pastorello.

Uno Cigante da Monte a cavollo.

El cavalo de Montecavallo de bronzo.

El cavalo de Sancto Jani cum Antonino suso.

Un beccho che excusa candelero.

Una dona cum una corno de abondantia.

Una figura de metalo che ha uno serpo in mano.

Dui fauni cum due lumere.

Uno sancto de bronzo.

Una figura de una dona cum uno speghio in mane et uno corno de abondantia.

Uno calamaro de bronzo cum l'arma de Gonzaga.

Da in der zweiten Hälfte des Verzeichnisses fast ausschliesslich beschädigte, also antike Bronzen aufgezählt werden, scheint es fast, als ob in der ersten Hälfte fast nur die modernen Arbeiten zusammengestellt seien. Dann wären vielleicht auch verschiedene darunter namhaft gemachte Büsten: ein Caesar, ein Pompejus, die „Figura de metalla ghiamata el villanello", „Una testa de uno zovane de mettale cum capelli d'oro" u. a. als Werke Anticos anzusehen.

Betrachten wir die Darstellungen, die sich danach mit mehr oder weniger Sicherheit als Arbeiten Anticos feststellen lassen, so sehen wir, dass verschiedene darunter mit den Figürchen Riccios übereinstimmen: die Faune mit einem Leuchter, die weiblichen Figuren mit einem Füllhorn, das Tintenfass mit dem Gonzaga-Wappen. Die ‚nuda inginocchiata in su una bissa scudelara', mit dem ‚satiro che la careza' als Gegenstück erinnert an Riccios schlafende Nymphe und den sitzenden Faun, der sie mit seinem Spiel einschläfert. Doch scheinen in der That die reinen Kopien nach der Antike vorzuwiegen, während sie bei Riccio fast ganz fehlen oder, wenn sie vorhanden waren, neben seinen eigenen Erfindungen fast verschwinden. Diese vorwiegende Beschäftigung als Kopist nach der Antike macht es wahrscheinlich, dass Antico eine strengere, mehr klassische Behandlungsweise hatte als Riccio, die wahrscheinlich zugleich etwas nüchtern und unbelebt war, da seine antiken Vorbilder meist römische Nachbildungen und selten von grösserem künstlerischen Wert waren. Dies bestätigen die Figuren auf der Rückseite seiner bezeichneten Medaillen.



ANTICO, VENUS



ANTICO, SCHIESSENDER HERKULES

Auf dieser recht unbestimmten Unterlage müssen wir versuchen, den Künstler Antico ausfindig zu machen, da leider irgend eine nur halbwegs gesicherte Arbeit von ihm nicht bekannt ist, von den wenigen Medaillen mit winzig kleinen Figuren auf den Rückseiten abgesehen. Da sind zunächst zwei Figürchen, die möglicherweise zu den in den Dokumenten erwähnten Werken Anticos gehören könnten: eine Kopie des Apollo von Belvedere, von dem mir je ein Exemplar im Museo Archeologico des Dogenpalastes und in der Sammlung Beit bekannt ist, und die Statuette eines Amors, im Begriff den (fehlenden) Bogen abzuschiessen, im Museo Nazionale zu Florenz (Sammlung Carrand) und in der Sammlung Pierpont Morgan. Beide sind durchaus von gleichem Charakter; sie haben eine gewisse Nüchternheit der Auffassung und Mangel an feinerer Belebung, namentlich in der Bewegung, haben auffallend kurze Arme und kleine, oberflächlich gearbeitete Extremitäten, sind aber ausserordentlich sauber durchgeführt und haben in allen Exemplaren die gerade für Antico erwähnte Eigentümlichkeit der vergoldeten Haare. Der Amor ist offenbar dem Vorbild des Apollo nachgeahmt.

Ein paar ähnliche weibliche Figuren besitzt das Wiener Hofmuseum. Sie sind dem Apollo wie dem Amor wesentlich überlegen, haben aber den gleichen Charakter einer nüchternen Klassizität,

die gleichen zierlichen Parallelfalten in der Gewandung, die ausserordentliche Sauberkeit in der Durchführung und eine gewisse herbe Befangenheit in eigentümlicher Weise gemischt mit naturalistischer, sinnlicher Empfindung in der Behandlung der vollen weiblichen Körper, wie wir ähnliches bei den römischen Künstlern beobachten, die die griechische Kunst in antikisierender Weise nachahmen. Das eine dieser beiden Figürchen, wohl eine Venus (das Attribut in der linken Hand ist leider abgebrochen), hat gleichfalls, wie die vorgenannte Statuette, vergoldetes Haar. Der gleichzeitige Sockel mit eingelegten römischen Goldmünzen beweist, wie hoch man das Exemplar seinerzeit schätzte. Flüchtiger gearbeitet ist die Wiederholung in der Sammlung George Salting. Der Schopf über dem Scheitel ist auch hier, wie beim Amor, eine Nachbildung des Krobylos beim Apoll von Belvedere. Der kleine Kranz von Eichenblättern auf dem welligen Haar könnte die Vermutung nahelegen, die Figur sei für Matthias Corvinus gearbeitet worden und aus dessen Besitz in die kaiserlichen Sammlungen gekommen. Die zweite Figur, von der ausser dem Wiener noch ein fast gleichwertiges Exemplar in der Sammlung Beit sich befindet, ist völlig unbekleidet, aber sonst in der Formgebung, im Typus, in der Durchführung durchaus von gleichem Charakter. Beide Figuren gehören zu den elegantesten, saubersten Arbeiten, die uns aus der Renaissance erhalten sind.

Recht im Sinne des Antico erdacht und ausgeführt, wie wir ihn aus den Urkunden kennen lernen, ist eine weibliche Figur im Kaiser Friedrich-Museum. Den Oberkörper unbekleidet, sitzt sie auf einem Felsen, auf den sie den linken Arm lehnt, und schaut nach rückwärts, während sie mit der Rechten ein Rad auf das Knie stützt. Nach dem Attribut würden wir darin die Göttin des Verkehrs vermuten. Dass eine ähnliche Allegorie hier beabsichtigt ist, beweisen ein paar Münzen des Kaisers Trajan, nach deren Rückseite der Künstler diese Gestalt fast treu kopiert hat; auf diesen ist der Genius einer Heerstrasse, die Trajan erbaut hatte, dargestellt. Auch hier sind Haar, Gewand und Attribut: das Rad, vergoldet. Die Faltengebung ist hier weit einfacher gehalten, weil der Stoff sehr dick ist.

Im Florentiner Museum wird dem Antico auf die Bestimmung von Umberto Rossi, dem wir die archivalischen Entdeckungen über den Künstler verdanken, noch eine Figur mit antikem Motiv zugeschrieben, die Kybele, die in Haltung wie in Ausdruck und Faltengebung nicht unwesentlich verschieden ist von den hier bisher zusammengestellten Figürchen. Wie die Gewandung fällt, das verrät ein feines Verständnis des Körpers, namentlich in den oberen Teilen. Ebenso ist die Behandlung fein empfunden und doch fast breit, auch in dem ausdrucksvollen Kopfe. Vielleicht hat das antike Original, das gewiss zu Grunde lag, den Künstler zu dieser abweichenden Auffassung geführt.

Auch eines der prächtigsten Renaissancegefässe in Bronze, die grosse Vase im Museum zu Modena, lässt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit dem Antico zuschreiben, wie dies auch durch den Direktor der Sammlung, Dr. Giulio Bariola, geschieht. Schon der Wahrspruch MAI PIV, der sich an einem der von Masken zwischen Kränzen, die den Oberkörper des Gefässes bedecken, herabhängenden Schilde befindet, weist nach Mantua; ebenso der figürliche Dekor: ein Umzug von Seewesen, die sich in ganz mantegnesker Weise der Antike anschliessen. Auch die ausserordentliche Durchführung, die der Arbeit einen etwas trockenen Charakter giebt, ist für die Bronzen Anticos, wenn wir sie ihm mit Recht zugeteilt haben, bezeichnend.



WILHELM BUSCH

VON

CORNELIS VETH

„Nebenzu trifft man am besten.“
Wilhelm Busch.



Es ist eine eigentümliche Freude, die man an den Büchern des Schöpfers von Max und Moritz hat! Es lässt sich schwer verstehen, dass ein älterer Zeitgenosse uns so lachen machen kann, über gewöhnliche, alltägliche Dinge. Nicht ein Clown etwa, sondern ein echter niederdeutscher Sorgenstuhlphilosoph; ein volkstümlicher Reimer, doch kein Naiver; nicht ein Naturmensch, sondern ein Mann von raffiniertem Intellekt: ein Kind unserer komplizierten Kultur.

Unser Lachen hat in diesem Fall etwas ganz Ungewöhnliches, sonst nicht mehr Gekanntes. Es entspringt nicht einer unschuldigen liebenswürdigen Freude; es ist etwas ungezogen, etwas grob, ist ausgelassen, wohlthätig und nicht pharisäisch. Aber es ist absolut nicht kindlich. Dieser Witz ist respektlos, rücksichtslos, boshaft; doch ist nichts Kleinliches darin. Er ist wie ein Hohes Lied des Mutwillens, ein Fastnachtspiel der Schadenfreude. Ihm ist nichts heilig, er kennt keine Gnade, und ist so grausam — „grausamheiter“!

Es ist, als hallte Rübezahls Jauchzen in den Bergen wider, wenn er sich über die gelungenen Streiche belustigt, die er den Menschen gespielt; es lachen wieder einmal die Bauern von Brouwer über einen schlechten Jahrmarktsulk. Es ist das Lachen des Starken: laut, übermütig, ungebührlich und ohne Ende.

In der langen Reihe von illustrierten Büchern, die Wilhelm Busch so still vor sich hin gemacht hat, bietet uns dieser trockene Humorist nicht nur die schlagendsten Wahrheiten über die Menschheit und ihr Leben und Treiben, sondern er weiss uns diese furchtbaren Wahrheiten sogar lieb zu machen. Dieser weise Narr hat seine Methode. Denn er hat dafür gesorgt, dass von allen Absurditäten, hinter denen er diese Wahrheiten verborgen hat, die Individualität des fingierten Erzählers eigentlich das Absurdeste ist.

Worte aus dem Lexikon der stattlichsten Moral, des biedersten Ernstes, der pedantischsten Schul-

weisheit, der tugendhaftesten Spiessbürgerlichkeit werden dazu benutzt, um entweder dem grössten Unsinn, der lächerlichsten Einfältigkeit, der ungeheuren Beschränktheit, dem kecksten Skeptizismus, oder dem profansten Cynismus Ausdruck



zu geben. Mehr als an alle drolligen Figuren, als an den possierlichen Vorgang, mehr als an den erstaunlich pessimistischen Sarkasmus dieser Weltanschauung denkt man immerfort an die unglaublich lächerliche Persönlichkeit, die moralisiert, philosophiert, demonstriert, analysiert. Ja, über diesen dämlichen Patriarchen, naseweisen Schulmeister, läppischen Philister, über diesen tödlich-ernsten Thoren und seine präzisen Beschreibungen, masslosen Übertreibungen, seine klügelnde Exegese und gewichtige Moral haben wir am Ende doch am meisten gelacht.

„So spricht der Weise, grau von Haar,
Ernst, würdig, sachgemäss und klar.“

Braucht es gesagt zu werden, dass es diesem unverbesserlichen Menschen mit der Besserung der Menschen niemals ernst gewesen ist, dass dieser Bilderstürmer keinen neuen Glauben predigt? Seine Satire ist durchaus tendenzlos.

Eine fürchterliche Persiflage des vergänglichen Daseins: das ist der eigentliche Inhalt der Werke von Wilhelm Busch. Es folgen die Ereignisse logisch aufeinander, es wird jedes nächste Ereignis mit prächtiger Sorgfalt vorbereitet (wobei uns das Umschlagen der Seiten trotzdem immer neue Überraschungen bietet), der Anfang jeder Geschichte ist einfach und klar, der Schluss zusammenfassend, abschliessend, und der Vorgang hat bei allem Unsinnigen, Übertriebenen, Possenhaften immer jenes gewisse Etwas, wodurch der Leser unbedingt gereizt wird.

Und das ist das Dramatische in diesen Possen. Es reissen uns diese Dramen so sehr hin, weil sie so verblüffend echt sind. Aber sie machen uns dann



auch wieder nicht traurig, weil sie so prächtig unwahrscheinlich, weil es eben doch Possen sind.

Wie nachdrücklich werden doch die Katastrophen vom Dichter und Zeichner vorbereitet, mit wieviel Sicherheit von uns vorausgesehen! Aber mit wieviel schmerzlichem Erstaunen werden die den





dargestellten Personen so unerwarteten Ereignisse von diesen selbst begrüsst! Und mit wieviel kühler Sachlichkeit dann kommentiert! Entschieden folgt die Strafe aufs Verbrechen, streng ist das Gute stets vom Bösen getrennt, ruhig warten Gegenstände, Tiere und Menschen von Anfang an den Augenblick ab, wo ihnen ein Eingreifen in die Handlung vergönnt wird; mutig ertragen die Opfer die entsetzlichsten Peinigungen, um ein andermal an einer Kleinigkeit zugrunde zu gehen.

Wofür wir vor allem dankbar sein müssen, das ist die Initiative dieses wunderlichen Melancholikers, die ihm gestattet hat, die lebendigen, lebhaften, von Vitalität strotzenden Arbeiten überhaupt zu schaffen. Diese gesunden Arbeiten, worin nichts eigentlich obenhin scheint, alles Handeln leidenschaftlich, heftig, jeder Wind ein Orkan und jeder Regen ein Wolkenbruch ist; worin die Menschen ihre behagliche Ruhe nur unterbrechen, um voll boshafter Thätigkeit, ungestüm, wüst, wütend zu werden, wo jedes Fallen einen Plumps giebt, den man hört, jeder Ausdruck raffiniert stark geprägt ist, alle Lebensäusserung, ob es essen, trinken, schlafen, kämpfen, tanzen, freien, lachen, beben, schrecken, schreien, arbeiten oder faulenzen ist, den ganzen Körper in Anspruch nimmt und der ganze Organismus, mit einer Hingabe, wie wenn Seele und Seligkeit davon abhingen, an der kleinsten Beschäftigung teilnehmen.

Den Schriftsteller Busch hat man schon genug gelobt, wenn man sagt, dass er der beste Textdichter ist, den man sich seinen Zeichnungen denken kann, wie der Zeichner der beste Illustrator eines solchen Textes ist. Man wagt es nicht, dem Manne mit schwächlichen Würdigungsversuchen nahe zu kommen, der uns auf die Ereignisse in dieser glänzenden Weise gefasst machen kann:

„Dem Willy schmeckt der Schnuller süss.
Zwei junge Hunde sehen dies, . . .“

der unter der Zeichnung mit dem Jungen, der in



Der

Geburtstag

oder

Die Partikularisten.

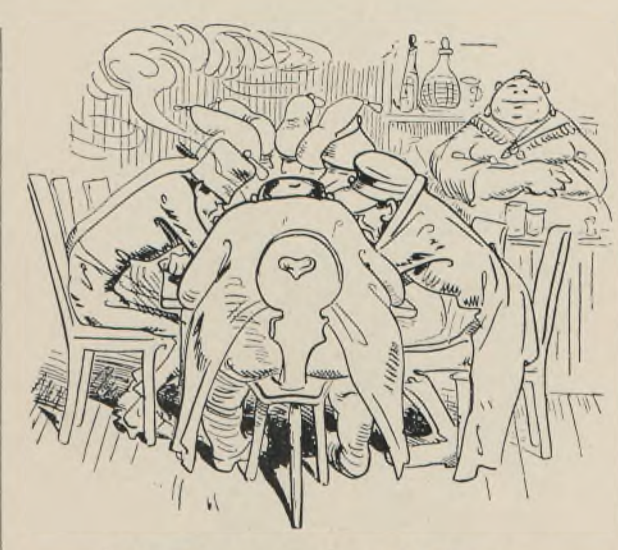


Erstes Capitel.

Im weißen Pferd.

Wer Bildung und Moral besitzt,
Der wird bemerken, daß anitzt
Fast nirgends mehr zu finden sei
Die sogenannte Lieb und Treu. —
Man sieht zuerst mit Angstgefühlen
Herunterfallen von den Stühlen
Die angestammten Landesväter —
Sodann, als kühler Hochverräther,
Zieht man die Tabaksdos hervor,
Blickt sanft und seelenvoll empor,
Streckt sich auf weichem Kanapee,
Schlürft mit Behagen den Kaffee —
Und ist man so auf's Neu erfrischt,
Dann denkt man: Na, die hat's erwischt!
So denkt der böse Mensch. — Jedoch
Es gibt auch gute Menschen noch. —

Zu Milbenau im weißen Pferd
Bei Mutter Köhm, die jeder ehrt,



Da sitzen, eng vereint und bieder,
Auch diesen Sonntagabend wieder



das Kümmelfass gefallen ist und mit den Beinen zappelt, die lakonische Frage stellen kann: *„Wo ist Fritzens Gleichgewicht?“*, der Fipps den Affen markig charakterisiert mit dem einfachen: *„Bosheit ist sein Lieblingsfach“*, und die drei Einbrecher in der *„kühnen Müllerstochter“* mit den kernigen Regeln:

„Der Zweite will Blut, der Dritte will Gold,
Der Erste der ist dem Mädel hold“,

der diese ebenso düstere wie suggestive Introduktion von zwei anderen Bösewichtern bietet:

„Ganz heimlich flüstern diese zwei,
Natürlich nur von Lumperei“,

die prächtige Erklärung giebt von dem Grund, warum Neger sich nicht kleiden: *„Man ist schwarz und damit gut“*, Warnungen wie diese zu geben weiss:

„O hüte dich vor allem Bösen,
Es macht Pläsier, wenn man es ist,
Es macht Verdruss, wenn man's gewesen“,

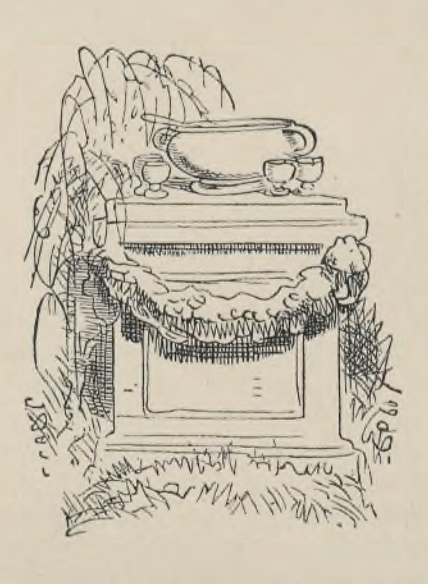


und mit solcher Moral endet:

„Diogenes aber kroch ins Fass
Und sprach: ja, ja, das kommt von das.“

Hören wir lieber Buschens Selbstkritik:
„Gut schien mir der Trochäus für biederes Reden ...“

Biederes Reden! Diese wirklich mitleidslose Schärfe der Ironie, diese raffinierte Unanständigkeit soll man für bieder halten! Aber es ist wohl der beste Spass von allen, die dieser ursprüngliche Künstler gemacht hat, dass er das im Grunde so Ungemütliche in der That mit einer oberflächlichen Biederkeit behaglich und erquicklich macht. Man



lässt sich seine bittersten Witze gefallen, wie man sich die groben Zeichnungen gefallen lässt. *„Man sieht sich die Sach an und schwebt derweil in behaglichem Selbstgefühl über den Leiden der Welt, ja über den Künstler, der gar so naiv ist.“*

Gar so naiv! Nenne wer will den absichtlich kindlichen Vortrag, das scheinbar Steife, Einfältige der Kompositionen, die schlichte Heftigkeit des Ausdruckes, das Weglassen von allem nicht unbedingt Notwendigen, die absolute Deutlichkeit der Darstellungsweise naiv: ich bin dafür, von genialer Erfindung und überlegener Kraft zu reden.

Dies aber hat seine bewusste Kunst mit der Naivität gemein: dass sie nichts Flaues hat. Im Gegenteil, sie übertreibt immer das Organische. Sie verzerrt bis zum Dämonischen und hat sogar einen Hang zum Ordinären, weil es vielsagender ist als das Distinguierte. Die Schönheit, die Anmut, das Zarte sind ihr zu lau; sie sucht das Hässliche auf, das Arge. Alles Neue, Unangerührte, Reine, Unschuldige ist ihr zu öde; sie bevorzugt das Alte, Vielgebrauchte, Besudelte, den Trödel, die



Zote. Dieser Zeichner liebt das Verunstaltete, Ekelhafte, Gemeine, die knotige Magerkeit, die geschwulstartige Fettigkeit, das Schmutzige und Schlampige. Jede widrige Nachlässigkeit, alles Bummelige und Üble, die das Fressen, Saufen, Schnupfen und Schmauchen dem Äusseren hausbackener alter Onkel giebt, alles Ungraziöse, Dumpfige, Zerzauste der klotzigen, tölpelhaften Aschenbrödel hat er ausgespäht und ohne Mitleid verspottet. Die Kleider der mit peinlicher Genauigkeit beobachteten Menschen sind ebenso alt und vielgebraucht wie diese selbst; sie sind nicht nur getragen, sondern von einer bestimmten Person abgenutzt worden und dadurch so unglaublich lebendig, echt und komisch. Aber auch das Wenige, das man von den Wohnungen, den Zimmern, den Möbeln, ja von der Natur, in den einfachen Kompositionen sieht, ist sozusagen rostig, gerunzelt, morsch, hinfällig und wackelig.

In dieser amüsanten Welt herrscht unbedingt in drastischer Form das alte Faustrecht. Nicht wie bei den abenteuerlichen groben Possen, wie sie uns alte Engländer wie Cruckshank darboten; dort sind es nur pantomimenartige Prügeleien, wo die verdächtig dröhnenden Ohrfeigen nur zum Schein verabreicht werden. Bei Busch ist alles wirklich, intensiv, lebendig. Um so treffender wird der Rumor, die Verwirrung, die Verwüstung, die dieses Herumtummeln, Raufen, Kämpfen verursachen, weil eine pedantische Ruhe vorhergeht und am Schlusse, beim Fallen des Vorhangs, das Resultat wieder mit einem klaren, feierlichen Ernst dargestellt wird. Um so eindrucksvoller auch dem Stoizismus des Autors gegenüber. Sein Witz ist ohne Nervosität; er ist beinahe irritierend positiv, nüchtern und sachgemäss, bleibt voll kühler Überlegenheit, voll Seelenruhe bei den grausamsten Katastrophen. Nicht einmal beim Zerstören des stolzen Selbstbehagens, das lächerlichste Schauspiel, das unsre Welt oder sogar die seine bieten kann, lässt ihn seine Würde im Stich, er sagt nur: ei, ei! schau, schau! oder giebt uns eine Moralpredigt. Seine Zeichnungen behalten in den tollsten Szenen etwas Primäres, Trockenes, Nachdrückliches. Er spielt den objektiven Zuschauer, und zwischendurch spielt er auch die Rolle eines Onkels oder Hausfreundes, der unterhaltende Geschichten erzählt und diese Geschichten flott und kernig mit einigen Strichen illustriert.

Aber welche Striche! Sie sind ebenso einfach wie reich, ebenso formstark wie witzig, ebenso vollendet wie knapp. Man könnte dieses Zeichnen sogar ausführlich nennen; denn indem Busch mit Gleichgültigkeit alles nicht Verwendbare weglässt, giebt es in seiner bündigen Weise die vollständigste Beschreibung aller Stadien eines Mienenspieles, einer Unterredung, einer Handlung. Zum Beispiel das Schnupfen und alle damit zusammenhängenden Be-





wegungen und Ereignisse: das Greifen in die Dose, das Aufziehen des Tabaks in die Nase, das langsame Entstehen des lang erwarteten befreienden Niesens, und nachher das Gucken ins Taschentuch. Oder das Aufheben und Niederlassen einer Peitsche, so naturalistisch, dass man das Knallen hört; oder die Unglücksfälle und Empfindungen der Betrunkenen, die man nachfühlt; oder auch das Raufen der Buben von Anfang bis zum Ende, mit allen Änderungen der Lage, in allen Kleinigkeiten umständlich mitgeteilt, als wäre es ein Völkerkrieg.

Alles ist Parodie, nichts Nonsens. Im Gegensatze zu den grössten englischen Karikaturisten, die am ergötzlichsten sind, wenn sie jeden Zusammenhang vergessen und ganz toll phantasieren, hat Busch immer eine bestimmte Absicht, die er nicht aus den Augen lässt. Er ist niemals abstrakt, niemals auch harmlos. Die in seinem Zeichnen ausgedrückte Satire ist durchaus sachlich, logisch und systematisch zusammengesetzt, wie das überzeugende Plaidoyer eines Rechtsanwalts.

Alles Groteske ist bei Busch spontan, nichts ist gesucht. Er hat sein eigenes Rezept, vielmehr seine eigene Sprache, seine kurz gefasste Anatomie, seine schlichte



Trübe Aussicht.

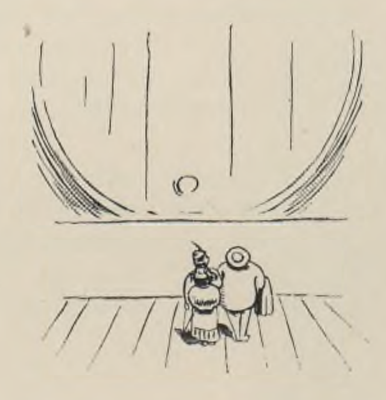
Nein höre mal — so sprach mein Vetter —
Es wirkt doch nicht erhebend auf's Gemüth,
Wenn man bei Regenwetter



So etwas sieht.



Bewegungswiedergabe, seine einfache Mimik, und seine aparte Technik.



Man könnte vor der Arbeit von Busch nicht von Fehlern sprechen. Auch die Qualitäten, die dieser Kunst fehlen, vervollkommenen sie noch. Aber sie hat unschöne Qualitäten.

Dieser Spötter ist einseitig, ist beschränkt.

Er ist unsäglich unpoetisch. „*Dem Biedermanne*", hat er geschmält, „*wachsen keine Flügel*"; aber auch ihm, dem Geschichtsschreiber und Verspotter des Biedermannes und seiner Welt, wachsen keine. Insofern hat die prosaische und triviale Welt, die er verhöhnt, sich an ihm rächen können. Seinem Witze ist alle Idylle, alle Illusion, alle Lyrik fremd; sein Humor kennt keine Thräne und keine Zärtlichkeit, keine Schwäche und keine Träumerei. Sein Charakterisieren negiert alle Grazie, alle Sanftmut. Die Unschuld des Kindes, die Reinheit der Jungfrau, die Schönheit der Natur, die Würde des Alters, der Adel des Schmerzens, der Gelassenheit existieren nicht für seine freche Zeichenfeder. Und ich möchte der Vermutung Ausdruck geben, dass

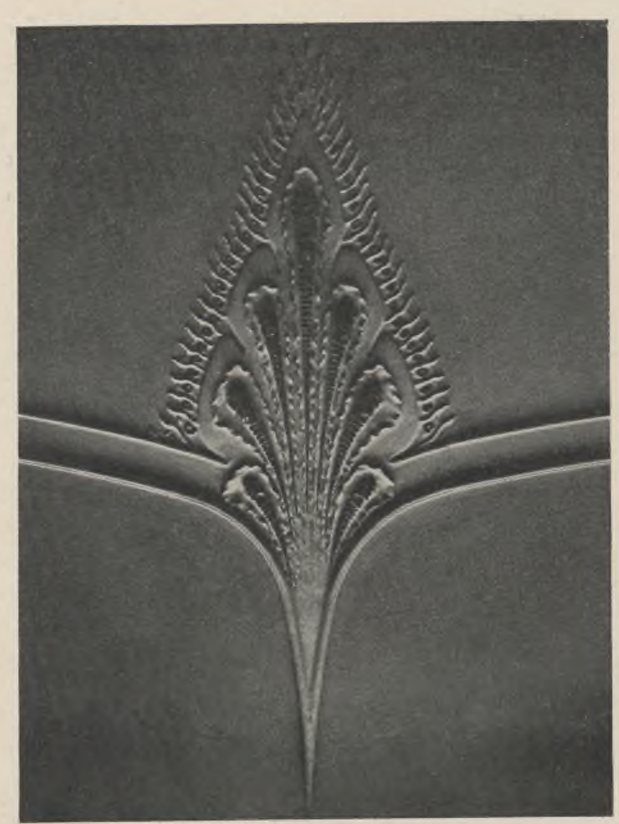


sein Witz, der so scharf das weniger Feine der deutschen Volksart beobachtete, von einer deutschen Seele nicht viel weiss.

Aber mag es der alte Widersacher selbst gewesen sein, der diese Kunst inspiriert hat: sie ist in ihrer eigenen Art sehr gross und sie hat den Menschen viele Freude gemacht.







A. ENDELL, STUCKORNAMENT

AUGUST ENDELL



in Name, so fremd dem Ohr wie dem Herzen des deutschen Kunstpublikums! Vielleicht erinnert sich dieser oder jener, einmal über ein Möbel, ein Ornament von Endell kopfschüttelnd gelacht zu haben; erinnert sich wohl auch des von diesem Künstler ausgebauten Wolzogentheaters. Wirklich ernst aber ist Endell noch nicht genommen worden; selbst nicht von den Fachgenossen. Auch diese haben seinem Streben mit ironischer Verblüfftheit, als der Narrheit eines wunderlichen Heiligen zugesehen.

Und doch ist es wieder einmal die Geschichte vom „hässlichen Entlein", das nirgend im Geflügelhof gelitten wurde, bis es als junger Schwan davonzog. Endell hat es nie verstanden, mit seinem Pfund um Gewinn zu wuchern und hat darum deprimiert zusehen müssen, wie die Fragerollesnaturen des neuen Kunstgewerbes mit dem klingenden Erfolg davongegangen sind. Aber er hat in diesem lauten Jahrzehnt still und sehr ernst an sich selbst gearbeitet. Blickt man sich unter den Führern der neuen architektonischen Kunst um, so findet man höchstens ein halbes Dutzend Persönlichkeiten, die den tieferen Sinn der Bewegung erfasst haben. Van



A. ENDELL, HOFFASSADE DES HAUSES ROSENTHALERSTRASSE 14



A. ENDELL, GROSSER FESTSAAL IM HAUSE ROSENTHALERSTRASSE 14

de Velde gehört zu ihnen, auch Obrist; und mit Betonung ist Endell zu nennen. Nicht zufällig versagt sich Künstlern wie diesen der äussere Erfolg. Van de Velde hat wohl einen klangvollen Namen; aber praktisch steht er nicht so in einer grossen Thätigkeit, wie er es verdient. Obrists bedeutende Anlage ist bis heute noch nicht richtig genutzt worden; und Endell muss sich mühsam karge Gelegenheiten erkämpfen und heimlich fast sein Wollen verwirklichen. Ihnen allen bedeutet das Gewerbe nur eine Stufe zur Baukunst, weil sie im Instinkt Architektonen sind; keiner vermag aber das Höchste zu leisten, weil ihnen die das Talent fördernden Aufträge fehlen. Denn wie der Dramatiker zur Selbstlehre der Praxis der Bühne bedarf, so ist der Architekt nur etwas, wenn er auf dem Bauplatz steht.

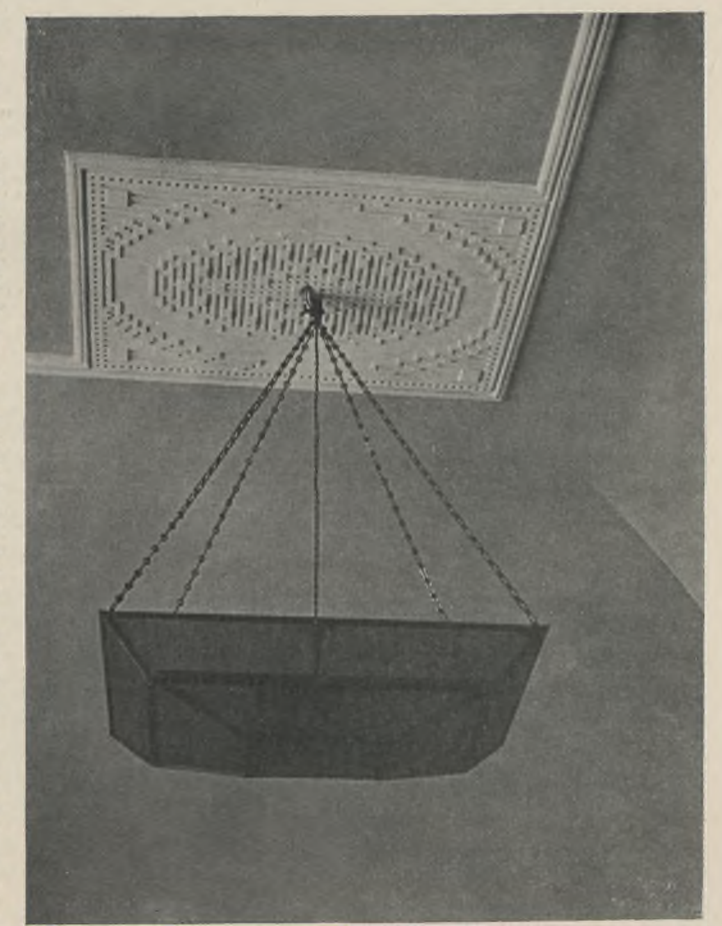
Endell ist von der tektonischen, der Kausalphantasie unterworfenen Einzelform ausgegangen. Seine Ornamente sind Hieroglyphen und muten an wie Formeln für ganze Komplexe von gebundenen Architekturempfindungen. Die Ursächlichkeit der plastisch formenden Lebenskräfte mit ornamental spielendem Griffel zu umschreiben, das Müssen der formal motivierenden Energien arabeskenhaft aufzuzeichnen und den ewigen Bautrieb der Natur mit sensibelem Temperament nachschaffend zu begreifen: das war von je dieses Künstlers ganze Lust. Darin aber ist eine architektonisch gerichtete Tendenz schon enthalten. Denn wie ein gedanklich, logisch und stilistisch meisterhafter Satz nur dem Schriftsteller gelingt, der ein Gefühl des Ganzen in sich trägt, weil das vollkommene Glied immer

den vollkommenen Körper — und existiere dieser nur in der Idee — voraussetzt, so ist der Erfinder wertvoller neuer Ornamente im Instinkt immer auch Architekt.

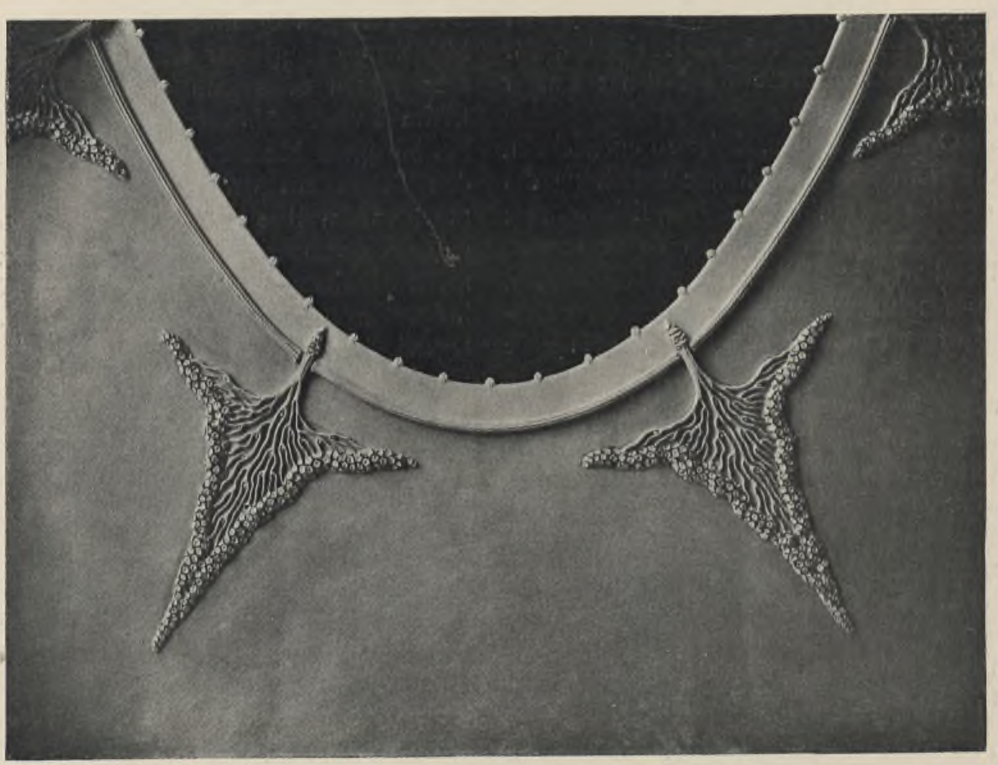
Um aus Ornamenten Bauglieder zu entwickeln, dazu gehört freilich eine mühsame Erziehung des Willens; es müssen aus Empfindungen Erkenntnisse gemacht werden. Doch wer sich davor scheut, wird zu Resultaten als Baumeister nicht kommen. Dabei lässt es sich nicht vermeiden, dass diese Entwickelung oft weite Strecken über die Theorie führt. Theorie ist aber nicht immer ein Zeichen von Unfruchtbarkeit; oft geht sie auch der Produktivität voran. In diesem letzten Sinne war Endell Theoretiker, als er, ein dem Studium der Philosophie Entlaufener, vor zehn Jahren mit seiner endlos langen, schlanken Gestalt unter den Kollegen in München umherging und Diskutiergelegenheiten erspähte; er war es, wenn er als Schriftsteller profunde Formanalysen vornahm und sich tief von Dem begeistern liess, was man die Mathematik des lebendigen Gefühls nennen kann.*

Aus dem vergrübelten Ornamentiker und problematischen Gewerbler ist inzwischen in der That ein Architekt von nicht geringen Qualitäten geworden. Es gab in München ein grosses Gelächter, als Endell vor acht Jahren etwa sein erstes Haus, das Atelier Elvira baute. Man erzählte, dass die am Bau beschäftigten Maurer sich zur Vesperzeit nicht in den Bierkellern der Nachbarschaft sehen lassen mochten, weil sie überall von ihren Kollegen gefrozzelt wurden. Und die geschwind im Biedermeierstil „harmonisch" gewordenen Nutzkünstler kolportierten solche Anekdoten damals mit überlegen lächelnder Menschenfreundlichkeit. Jetzt aber, wo der Ruhm dieser braven Biedermeier zu erblassen beginnt oder bedenklich populär wird, tritt Endell erst mit langsam gereifter Kraft hervor. Jene überlegenen Modernen und neben ihnen unsere selbstgefälligen Akademiker haben nun Ursache, beschämt auf ein Autodidaktentum zu blicken, das den komplizierten Apparat der Hochschulbildung durch Einsicht, Fleiss und Gefühlskraft ersetzen konnte und das, ohne die Vorteile der Zünftigen zu geniessen, zu den Kunstgeheimnissen vor-

* Vor fünf Jahren schrieb ich ein paar Sätze über Endell, die das zum Gestalten drängende abstrakte Wesen dieses Künstlers, an dessen Entwickelung zu glauben nicht immer leicht war, kennzeichnen sollten und deren Wiederholung gerade in diesem Augenblicke nicht ohne Interesse ist: „Wäre diese Individualität so straff diszipliniert, wie sie im Instinkt bildnerkräftig ist, so würde der Name Endell nur neben dem Van de Veldes zu nennen sein. Den deutschen Künstlern dieser Art fehlt aber — es scheint Rassenschicksal zu sein — der romanisch behende Sinn für Nutzanwendungen, die spielend elastische Fähigkeit, aus einer tiefen Grundidee architektonisch gestaltend Konsequenzen zu ziehen. Es fehlt jene produktive Beweglichkeit, die aus eigenen Keimen einen runden, geschliffenen Stil hervorzubringen weiss. Endells Art kommt aus dem Protoplastischen nicht heraus und darum wirkt sie für den Laien so toll. Sein Stilgefühl besteht aus einer genialen fixen Idee und steckt zur Hälfte in Abstraktion. Er ist als Künstler nervös bis zur Heilanstalt und eigensinnig bis zur Genialität; er schwankt im Gefühl zwischen nihilistischem Rationalismus und poetischer Phantastik Als Verfeinerter geht er bewusst zur Primitivität zurück uud sucht die ornamentalen Schreckhaftigkeiten der Natur auf, die floralen Meeresgebilde, die Algen und Polypen. Nicht aus Laune, sondern weil sich auf diesen niederen Lebensstufen das Organismen bildende Gesetz am deutlichsten, am anschaulichsten inkarniert. Endells Kunst ist ein in ein dekoratives System gebrachtes philosophisches Erstaunen, eine tektonische Meditation über das Naturgesetz. Das spähende Bewusstsein dieser phantasievollen Primitivität ist so stark, dass der flüchtig Hinblickende oft meint, nur Verstandesarbeit zu sehen. Gar seltsam verschränken sich aber Verstand und Einbildungskraft: das Gesetz wird impressionistisch belauert, mittels der Formanalyse. Alles in allem: Hier ist ein Anfang zu neuer Baukunst!"



A. ENDELL, BELEUCHTUNGSKÖRPER



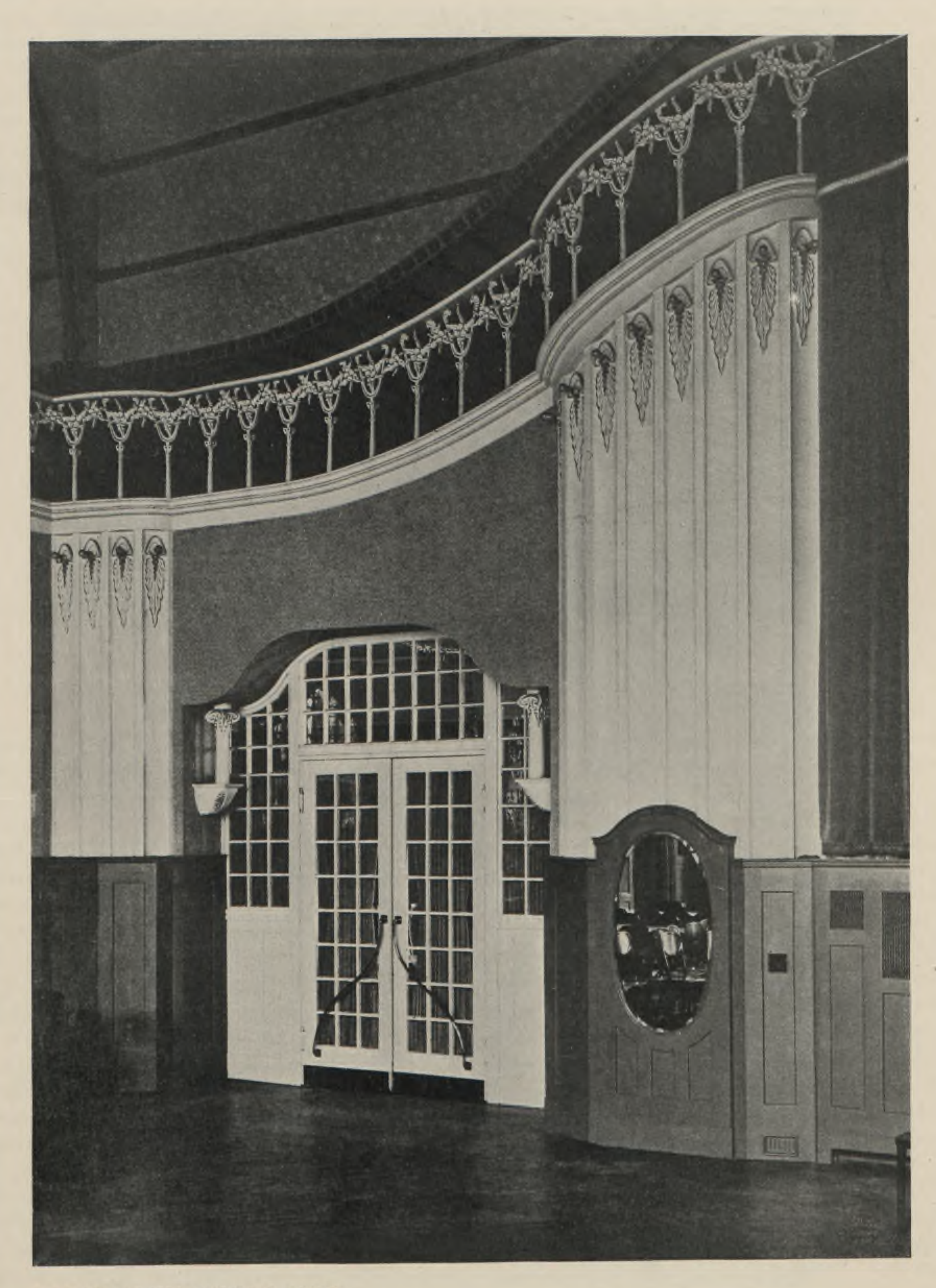
A. ENDELL, DECKENDETAIL

gedrungen ist und doch nicht den gross lebendigen Laiensinn verloren hat. Jenen Laiensinn, der eine Kunstepoche wie die der Gotik charakterisiert und der allein von neuem immer schöpferische Naivität verbürgt.

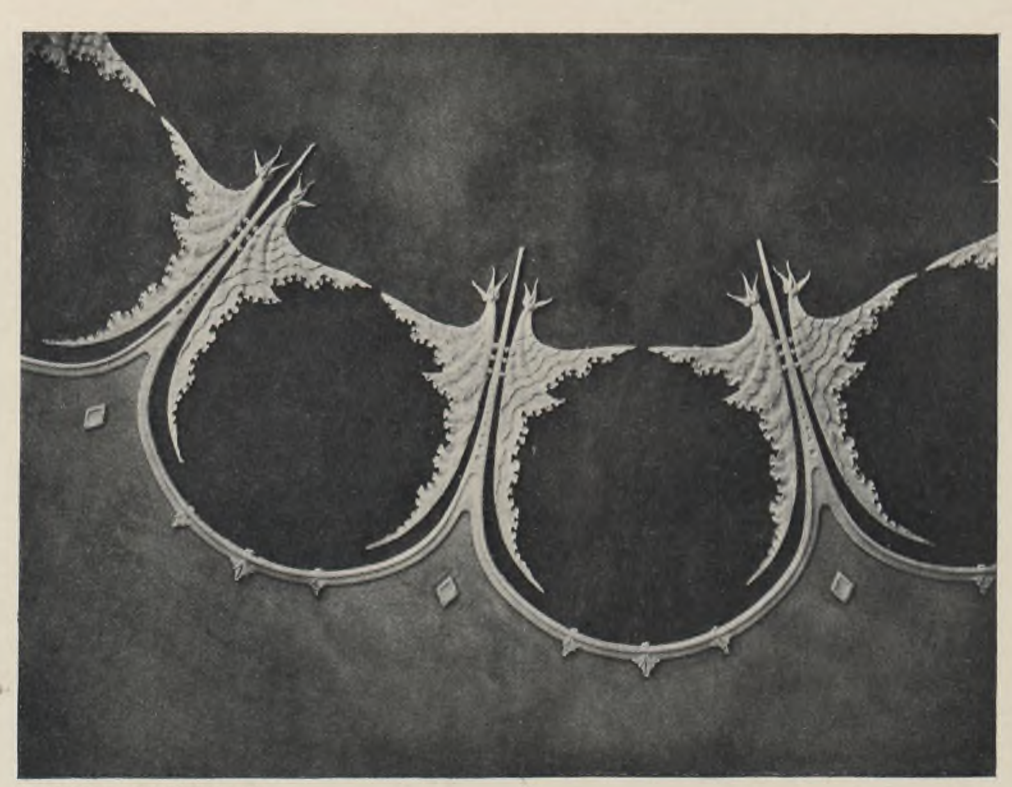
Was Endells Arbeiten von denen der auch innerlich nur kunstgewerblich fühlenden Profanarchitekten unserer Tage unterscheidet, die unaufhörlich im Chor ihr „Zweck, Zweck, Zweck" ertönen lassen, und die, als eine liberale Fraktion unserer architektonischen Kunst, eine nicht geringe Macht usurpiert haben, ist eine sehr persönlich determinierte, künstlerische Geistigkeit. Vor allem hat Endell das ursprüngliche Raumempfinden, das den geborenen Künstler bezeichnet und darum vermag er, wenn oft auch noch unvollkommen, von innen nach aussen ein räumlich Notwendiges zu erfinden, wo die Schematiker irgend welcher Observanz nur vom unermesslichen Raum mit Mauern und Decken ein Stück abtrennen. Bei diesen wirkt das Räumliche trotz Symmetrie und Geometrie immer zufällig; bei Endell erkennt man den Willen zur Gestaltung der als Gesetz erscheinenden räumlichen Grundgefühle, des lebendig Musikalischen, und darum wirkt das Räumliche seiner Architektur dort, wo es ihm gelungen ist, gleichnishaft. Bei Jenen herrscht der Raumnaturalismus, bei Endell die Raumsymbolik.

Oft freilich versagt sich dem Künstler noch die sichere Lösung; zuweilen auch gelingt sie nur zur Hälfte. Der Erfolg schwankt um so mehr, als die Durchführung dieses bedeutenden Prinzips in einer Zeit, die kaum eigenen Kunstbesitz oder lebendige Traditionen kennt, ausserordentliche Anforderungen an die subjektive Bildnerkraft stellt. Ein Architekt wie Endell ist heute gezwungen, sein eigener Bildhauer, Tischler und Maler zu sein.

Als Endells bedeutendste Leistung erscheint mir bisher die Architektur des grossen Festsaals, den er für die Baufirma Berndt in der Rosenthalerstrasse ausgeführt hat. (Ein Auftrag, der der Unternehmungslust und dem Verantwortlichkeitsgefühl dieser Firma ein vortreffliches Zeugnis ausstellt und wieder zeigt, dass Architektentalente heute mehr von Privaten als von Behörden zu erhoffen haben.) Dieser Saal ist den feinsten Architekturarbeiten der Gegenwart zuzuzählen. Mit erstaunlich selbständigem plastischen Raumgefühl und merkwürdiger Beherrschung sind die Massen der Decke und Wände gegliedert. Eine eigenartige künstlerische Stimmung geht von dieser Architektur aus; man denkt lebhaft an die Gotik, ein wenig an Japan



A. ENDELL, GROSSER FESTSAAL, DETAIL



A. ENDELL, DECKENDETAIL

und findet sich dann doch wieder zu den Traditionen hingelenkt, die aus dem Barock und dem Empire in unsere Zeit hinüberführen. Leider entspricht der Zweck des Saales nicht seiner ausdrucksvoll vornehmen, belebt edlen Form. Peinlich wirken in diesem Raum die Restaurationsmöbel und die Fensterarrangements des Tapezierers. Dieser geistreich pathetische Raum, mit seiner schlichten, kunstvoll gewölbten Decke, mit den beiden Kronleuchtern von phantastisch zarter und sehr reiner Erfindung, mit seinen weissen, pfeilerartig schwellenden Wandgliederungen, mit dem rhythmisch geordneten Dickicht des Friesornamentes müsste sich in einem Schloss befinden, wo die reine Stimmung der Architektur mit Widersprüchen profaner Art nicht zu kämpfen hätte.

In einem anderen Saal desselben Hauses, wovon ein Detail abgebildet worden ist (S. 322) wird das Gefühl nicht in demselben Masse heimisch; die Konzeption des Ganzen — und in der Folge auch der Teile — scheint dort weniger eine That des gestaltenden Temperaments als der reflektiven Kunstidee. Die Anordnung der kleinen Säulen ist sehr interessant, aber mehr merkwürdig als zwingend notwendig, im Sinne künstlerischer Überzeugungskraft. Dieses Säulenmotiv ist aber immerhin ein Fund, der für spätere Arbeiten noch zu benutzen sein wird.

Eine monumentale Wirkung wusste Endell in den Hoffassaden dieses Hauses in der Rosenthalerstrasse zu erreichen, trotzdem er vor der schwierigen Aufgabe stand, einen vom Unternehmer gegebenen Grundriss einzukleiden. Mit wenigen zwingenden Linien, glücklich abgemessenen Fensterformen, energischen Vertikalen und stark accentuierenden Farben ist der Eindruck bedeutender Charakteristik, im Sinne einer konsequenten Nutzhausarchitektur erzielt worden.

Eine vom profanen Bedürfnis, von wirtschaftlichen Bedingungen abhängige Aufgabe, wie das grossstädtische Etagenhaus es ist, kann dem auf Formbildung gerichteten Interesse eines Künstlers wie Endell nicht besonders zusagen. Dieser hat der Aufgabe, am Steinplatz in Charlottenburg ein Mietshaus zu bauen, denn auch künstlerische Möglichkeiten förmlich abgelistet. Er konnte es, weil dieses Haus nicht zu den Reihenhäusern gehört, für die Uniformität das einzige vernünftige Prinzip ist, sondern weil es sich um ein eigenartig geformtes Eckgrundstück und um die Befriedigung besonderer Bedürfnisse handelt. Bemerkenswert ist der scharfsinnige Grundriss, worin mit grossem Geschick

ein grossräumiger Hof ausgespart ist, dessen Ausbildung wieder sehr glücklich gelungen ist. Die Strassenfassade macht nicht durchaus den Eindruck des Organischen, weil in Endell Künstler und Profanarchitekt notwendig einen Kompromiss schliessen mussten. Die Massen erscheinen lebendig gedacht, aber nicht organisch gewachsen, vor allem auf der Photographie, wo das Auge beide Fronten zugleich umfassen kann. Doch sind wertvolle Anregungen in den einzelnen Fassadenteilen enthalten. Es sind die kargen Möglichkeiten mit zum Teil imponierender Kühnheit ausgenutzt; und so bezeichnet dieses Gebäude, trotz seiner Bedingtheiten, in der gar zu langsamen Entwickelung der berlinischen Mietshausarchitektur eine Etappe. Leider giebt die Reproduktion keinen Begriff von den geistreichen Details, die die im Bild etwas tot wirkenden Massen mit einem eigenartig zierlichen Leben erfüllen.

Die ganze Differenziertheit von Endells auf monumentale Einfachheit gerichteten Kunststreben kommt im Detail, im plastischen Ornament zum



A. ENDELL, TREPPENHAUS IM HAUSE ROSENTHALERSTRASSE 14

Vorschein. Man wird an frühgotische Flächenkunst und an spätgotische Knorpelplastik erinnert, an japanische Accentverteilung, an antikisierende Empiretektonik und an die Linienlust des Rokoko; und überall auch sieht man die Früchte eines Naturstudiums, das weniger die Erscheinungen berücksichtigt, als die Prinzipien der bildenden Naturkraft. Jene Prinzipien, die in den Gabelungen, Büschel- und Bündelbildungen, in der Aderung, Struktur, im Skeletthaften, im Primären des bauenden Naturwillens deutlich werden. Alle diese verschiedenen Einflüsse zwecken aber zu einem Ziel; alle Teile werden vereinigt durch den synthetisch gerichteten Willen des Künstlers.

Auch in der Anwendung der Farbe unterscheidet Endell sich von den Negativen, die eine kultivierte Neutralität für das Endziel halten. Er liebt starke, stimmungerweckende Farben; und er strebt danach, sein eigener Maler, Tapeten- und Teppichzeichner zu sein, damit er sein Prinzip: dem geschmackvollen Nichts der Zeit ein charaktervolles Etwas entgegenzustellen, ganz durchführen kann. Alles in Allem: er will stets das Absolute. Er betont das Recht seiner Bildungskraft, will positive Kunst anstatt des modischen, passiv geniessenden Geschmackswesens und strebt zum Schöpferischen mitten unter den feinsinnigen Arrangeuren der Zeit. Solches Wollen erhebt ihn über das Niveau der Prinzipien reitenden Anglomanie, bringt ihn aber auch in Gefahren, wovon die sauberen Biedermeier nichts wissen. Er ist sich selbst bewusst, dass er stets hart am Abgrund



A. ENDELL, KLEINER FESTSAAL

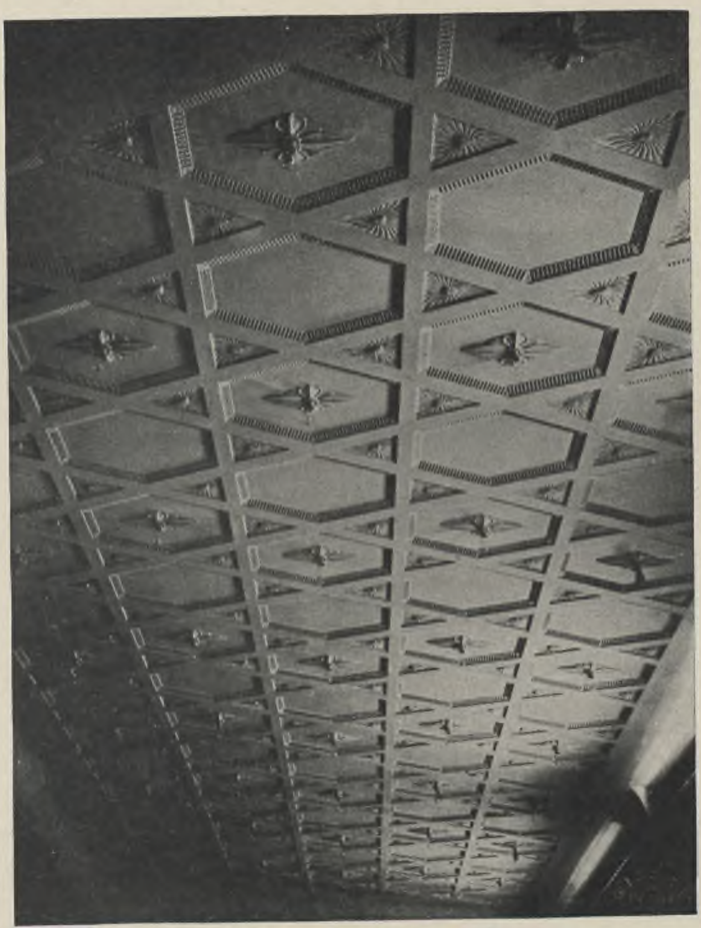


A. ENDELL, MIETSHAUS AM STEINPLATZ IN CHARLOTTENBURG

wandelt und dass es für sein grosses aber gefährliches Wollen nur ein ganzes Gelingen oder ein volles Missgelingen giebt. Nichts leichter darum, als auf Endells Bedingtheiten hinzuweisen. Je tiefer dieser Künstler die Unfruchtbarkeit der Zeit fühlt und je leidenschaftlicher er das lebendig Neue — nicht um der Neuheit, sondern um der Lebendigkeit willen — zu schaffen sucht, um so mehr drohen seiner Isoliertheit auch die Gefahren, das subjektiv Gültige mit dem Objektiven, Allgemeingültigen zu verwechseln. Um so mehr Ruhm aber auch für den mitten unter Land- und Zeitgenossen Exilierten, wenn ihm in der objektivsten unter allen Künsten, in der Baukunst, fruchtbare Resultate gelingen.

In dem was Endell in diesem Jahrzehnt stiller Arbeit an sich selbst geworden ist und was er fernerhin noch werden kann, haben wir ein Produkt edelster Sittlichkeit zu sehen. Dieser Künstler hat bewiesen, dass er die Wahrheit und Schönheit um ihrer selbst, nicht um eines Erfolges willen liebt, er ist geradezu besessen von einer Idee des Fortschritts und bereit, dafür zu hungern und zu leiden. In dieser kühl spiritualistisch anmutenden Gelehrtenerscheinung, in diesem werkfähigen Architekten lebt eine sehr heisse Idealität und eine Naivität, die zuweilen ganz blauäugig und zehnjährig in die Welt sehen kann. Durch solche Gefühlskraft aber wird er zum Exponenten der Zeitenergie; durch sein sittliches Wollen gewinnt er sich das Anrecht auf die allgemeine Anerkennung, die jedem Schaffenden notwendig ist. Die Nation ist nicht so reich an ethischen Kräften solchen Grades, als dass sie sie dem Zufall überlassen dürfte. Um so mehr als dieser Künstler nicht Titel, Stipendien oder Staatsstellungen wünscht, sondern nur Arbeitsgelegenheiten, Aufträge. Die darf ihm eine Zeit nicht versagen, die ihre Titel unter den Vertretern einer faden Kravattenkultur verschleudert, die die

geistig Verschnittenen überall vor den Gefahren des Daseinskampfes bewahrt und sich gross fortschrittlich gebärdet, weil sie einen unendlich kläglichen, pedantischen Liberalismus hier und dort regieren lässt. Die in unsern Tagen sich unter dem Schutze der freisinnigen Verwaltungsbeamten ausbreitende gewerblich architektonische Bewegung ist zur Hälfte eine pädagogische Disziplin, eine nützliche Negation des Falschen, und zur andern Hälfte eine Jahrzehntmode; was Endell und neben ihm wenige Andere schaffen, ist Kunst, ist der Mode nicht unterworfen und enthält Keime für Kulturbildungen einer ferneren Zukunft. Darum ist zu fordern, dass die frivole Vernachlässigung dieser künstlerischen Energie aufhört. Mit allem Nachdruck sei an dieser Stelle, wo der Versuch gemacht wird, die inneren Interessen der Kunst, der Künstler und der Nation ohne jeden Nebengedanken zu vertreten, das Verlangen nach zureichender, würdiger Arbeitsgelegenheit für Endell und für die seiner Art ausgesprochen. Denn was den Vielzuvielen, die von der Nation leben und zehren, ohne weiteres bewilligt wird, sei auch dem Talent zugestanden, das nur Gelegenheit sucht, für die Nation, für den viel missbrauchten Begriff Kultur zu leben und zu wirken.



A. ENDELL, DECKE



W. LEIBL, BILDNIS SPERLS

LEIBL UND SPERL

VON

J. MAYR



Im Leben Wilhelm Leibls spielt Johann Sperl eine Rolle, die über die eines Freundes hinausgeht, weil sie in das Künstlertum des Meisters, also in sein innerstes Wesen eingreift. Wohl wäre Leibl auch allein seinen Grundsätzen, die er sozusagen von Geburt an hatte, unentwegt treu geblieben; aber unverkennbar ist der kleine Mann dem Riesen zu einer Stütze geworden, die sich besonders in den Zeiten der Depression bewährte. Nicht ein Vorfall in der Malschule, da der Starke den Schwachen gegen Unrecht verteidigte war der Ausgangspunkt dieser Freundschaft; deren Innigkeit musste tieferen Grund haben: gleiche Kunst- und Lebensanschauungen verbanden die Beiden von Jugend auf.

Das hier Gesagte macht Anspruch auf volle unbeeinflusste Authenticität. Es kommt von Einem, der viele Jahre, gewissermassen als Dritter im Bunde, das Leben der beiden Freunde mitleben durfte. J. M.



J. SPERL, LANDSCHAFT AM AMMERSEE

Seit 1865 aufs engste befreundet, lebten die Künstler, wenn auch zeitweise durch die Anforderungen des Lebens getrennt, im grossen und ganzen zusammen; und sie waren, seit sich Sperl der Landschaft widmete, auch äusserlich vereinigt. Aber selbst in Zeiten des Fernseins von einander waren sie stets von ihrem Leben und Streben, von ihren Leiden und Freuden unterrichtet und Jeder nahm Anteil an den Arbeiten des Anderen, als ob es seine eigenen wären. Man konnte Leibl keine grössere Freude machen, als ein Bild Sperls aufrichtig zu bewundern und er wurde nicht müde, auf dessen Schönheiten hinzuweisen. Immer wieder konnte er mit dem feinen Lächeln, das seine innige Freude ausdrückte, vor diesen Werken verweilen, und wenn er in ein Zimmer trat, in dem Sperlsche Bilder neben seinen eigenen hingen, so war sein nächster Gang zu den ersten, vor denen er dann stand, als hätte er sie noch niemals gesehen. Er betrachtete Sperls Kunst wenigstens als gleichwertig, wenn nicht als höher stehend als seine eigene. Umgekehrt hatte Sperl von Anfang an, auch zu einer Zeit, wo er ihm noch nicht so enge verbunden war, die höchste Bewunderung für seinen Freund. Der Glaube an dessen Genie war ihm schon in jungen Jahren zum Dogma geworden, und in der Zeit tiefster Verkennung war er es, der den Meister aufrichtete, wenn er kleinmütig werden wollte. Für Beide lag die Klarheit des Lebens und der Kunst in der Wahrheit, Beide hatten die gleiche Empfindung für Schönheit, die gleiche Verachtung für das Gemeine.

Wer kann abwägen, wer mehr gegeben, wer mehr genommen hat! Der Aufopferung Sperls stand der bestimmende Einfluss gegenüber, den Leibl übte.

Anderseits aber muss man auch bei Leibls Künstlergang bedenken, dass Sperl vielfach darauf einwirkte. Mit Tadel nicht zurück haltend, aber den rechten Augenblick dafür wählend, hat der Freund manches verhütet, was besser unterblieb; aneifernd und tröstend hat er ihn über viele Stunden der Schlaffheit und Mutlosigkeit hinweggebracht. Und wenn einer jener „extravaganten Wutausbrüche“ drohte oder wenn Ungeduld, die sich zu stürmischem Drängen zu steigern anschickte, eintrat, so war es

wieder der kleine Freund, der den Kraftmenschen in die ruhige Bahn lenkte. Leibl wusste das und schätzte es hoch. „Sperl war letzthin hier", so berichtet er einmal an seine Schwester, „und wirkte wie eine erfrischende Brise auf mich ein, wodurch ich ein Stück malte, welches ihn sehr begeisterte." Und dem Verfasser schrieb er: „Hast Du Sperl schon besucht? Schreibe mir doch gleich und wie es ihm geht. Je weiter ich weg fuhr, je mehr wurde mir klar, was ich an ihm habe und was er für mich wert ist"; und ein andermal: „Leider ist Sperl wieder nach München".

Kein Bild Leibls ist entstanden, ohne dass nicht Sperl in Rat und That mitgewirkt hätte. Hier und dort galt es die Grössenverhältnisse der Figuren oder die Perspektive zu ordnen, was in den kleinen Räumen, in denen Leibl gerne arbeitete, oft nicht auf den ersten Wurf gelang. Nicht als ob Leibl in diesen Dingen unbeholfen gewesen wäre. Aber der bewegliche Freund hatte oft mit einem Blick erkannt, was dem Schwerfälligeren längere Zeit gekostet hätte. Vielleicht wäre das Missgeschick mit dem Wildschützenbild nicht passiert, wenn Sperl damals hätte anwesend sein können. Gar beim Zerschneiden von Bildern war ihm Sperls Meinung Befehl. Leibl empfand diese Hilfe Sperls aufs dankbarste und gewöhnte sich so daran, dass er in dessen Gegenwart keine Anordnung im Bilde traf, die der Freund nicht gutgeheissen hatte. Und wenn Sperl nicht zugegen war, gab es oft den aus tiefstem Grunde kommenden Seufzer: „Wenn nur Sperl da wäre, gerade jetzt muss er fort sein!" — Wenn Leibl im Atelier, Sperl draussen malte, so musste dieser, oft mitten in der Arbeit, herein, um ein eben gemaltes Stück zu prüfen, und wenn dann dessen Urteil günstig ausfiel, oder gar das Wort „wunderschön" von seinen Lippen kam, war der Meister hocherfreut und gewann wieder die Sicherheit des Selbstvertrauens. Sperls Urteil war sein Anker und wenn die ganze Welt eines seiner Werke verdammt hätte, er hätte darüber gelacht, wenn es nur Sperl gefiel. Er selbst, so meinte er, könne sich über seine eigenen Bilder täuschen; aber „was Sperl gut nennt, ist wirklich gut, darauf können Sie sich verlassen", das war sein Wort. Und aus Aibling schreibt er am 21. März 1884: „Was



J. SPERL, BAUERNSTUBE

meine Malerei anlangt, so ist es ein grosses Malheur für mich, dass hier kein einziger kunstverständiger Freund ist. Es ist ein grosser Schaden für mich, dass Sperl wieder in München ist. So ein unparteiischer Rat ist viel wert.“ Ein Jahr darauf aber am 27. März 1885 meldet er freudig: „Mein Freund Sperl kommt bald hieher um zu malen und so hoffe ich dann mit erneuter Kraft und Frische ins Geschirr gehen zu können.“

Entsprechend dieser Freundschaft und Hochschätzung, die sie für einander hatten, war einer auf des anderen Wohl bedacht. Leibl erkundigt sich in seinen Briefen immer wieder nach seines Freundes Befinden, er schreibt, ob er nicht etwas thun könne, um dieses oder jenes Bild von ihm an den Mann zu bringen, er ist besorgt, dass er sich keiner Schädlichkeit aussetze und verbirgt den eigenen Gram, um vom Freunde Sorge fern zu halten. „Lasse Dich nur nicht beunruhigen durch die Geschichte mit dem Bild. (Wildschützen.) Ich denke jetzt schon gar nicht mehr daran;“ so schreibt er an Sperl, wenngleich er selbst in Erregung über eben diese Geschichte ist. „Sage dem Sperl nichts davon, er regt sich auf und das schadet ihm;“ so sprach er oft. Peinlich ist er berührt, wenn Fremde ihm allein Beachtung schenken. Die herzlichste Freude aber hat er, wenn Sperl anerkannt wird, und als er die Nachricht erhält, dass drei Bilder des Freundes für die National-Galerie angekauft seien, gratuliert er herzlichst zu dem Erfolge, „der so wohlverdient ist, wie kein anderer“. Glücklich ist er auch über die Freude Sperls an den schönen Motiven Kutterlings.

Fast noch besorgter ist Sperl um den Freund. Ängstlich hält er alles von ihm fern, das seine Schaffensfreude stören oder ihm sonstwie schaden könnte, und immer wieder, wo er auch sei, eilt er von Zeit zu Zeit zu ihm, um seine Bilder zu sehen und sich an ihnen zu erfreuen. Wenn er etwas thun kann, um Leibls Bilder zu verkaufen, ist er unermüdlich am Platze. Oft bedauert er, dass sich der Freund immer mehr abschliesst und ist erfreut, als in der späteren Aiblinger und Kutterlinger Zeit einige Künstler sich Leibl auch wieder persönlich nähern. Schon in München, als Leibl die „Dorfpolitiker“ ausgestellt hatte, tritt der kleine Mann gegenüber einer Gruppe von Künstlern, die das Bild verwarf, mutig für den Freund ein, sagt diesem aber kein Wort von der Affäre. Ein Münchner Maler, der sich damals ganz besonders absprechend über Leibl geäussert hatte, begegnete den beiden Freunden bald darnach und erschrack sichtlich. Aber er beruhigte sich, als Leibl ein harmloses Gespräch mit ihm begann und Sperl hat heute noch den dankbaren Blick nicht vergessen, den ihm jener zuwarf.

Ein besonderer Feind war Sperl von Leibls Kraftübungen. Er erkannte das Übermass und die Schädlichkeit. Er missachtete sie, wo er konnte, um den Freund davon abzubringen, und als ihm Leibl einmal zurief, er solle sehen, wie er jetzt die schwere Eisenstange hebe, da schallte es unwirsch entgegen: „Das kann der Hofmüller-Ochse noch viel besser.“ Bezeichnend für das stille und doch sorgliche Verhältnis der Beiden zu einander ist, dass Sperl eine Zeit lang jeden Abend die Stange in den nahen Bach rollte und von dem schweren Stein mit dem Eisenringe mit Aufwendung aller Kraft Teile wegschlug und dass Leibl jeden Morgen wieder die Stange aus dem Bache zog, auf den Stein aber als Ersatz für das Weggenommene kleinere Steine band. Das ging von beiden Seiten stillschweigend ab, als ob sie es nicht bemerkten; nie wurde ein Wort darüber gewechselt. Man meint die Beiden, deren Verkehr überhaupt wortkarg war, ja oft nur im schweigenden Empfinden bestand, so zu sehen, wie sie eine Photographie auf der Hausbank des Aiblinger Ateliers sitzend darstellt: von einander abgewandt, jeder sich seiner Eigenart bewusst und doch einander so nahe.

Stets stand Sperl in voller Uneigennützigkeit dem Freunde zur Seite, keinerlei materiellen Vorteil suchte er oder nahm er und nichts anderes als eine einzige Zeichnung nennt er heute aus dem Leiblschen Besitz sein eigen. Stets auch war er aufrichtig und scheute sich nicht zu tadeln, selbst auf die Gefahr hin, den Zorn des erregten Freundes auf sich zu laden. Er wahrte sich in jeder Hinsicht volle Freiheit und Selbständigkeit und blieb insbesondere als Künstler immer auf eigenen Füssen. Er, der Nächststehende, wurde — im Gegensatz zu vielen Anderen, die Leibl kaum kannten, — nie ein Nachahmer des grossen Meisters. Über seinen Bildern liegt heute noch jene unbeeinflusste freie Wahrheit und Poesie, die ein Meister wie Leibl so hoch schätzte. Bis in die letzten Stunden harrte er bei dem Freunde aus; er war ihm getreu bis in den Tod.

Aber auch in kleinen Dingen war Sperl für Leibl ein unermüdlicher, in vielem ein unentbehrlicher Helfer. Seine praktische Anlage und sein ausserordentliches Geschick für Dekoration wurde

bei der Einrichtung des Aiblinger Ateliers und später des Kutterlinger Hauses nützlich.

Leibl war, wie schon erwähnt, in Handgriffen etwas linkisch. Hantierte er mit einem Hammer, so schlug er sich gewiss auf die Finger und warf ihn dann unmutig mit den Worten weg: „Man soll mir aber auch so etwas nicht in die Hand geben"; nahm er eine Zange, so hatte er sich bald blau gezwickt und selbst der Gebrauch von Säge und Hacke gelang nicht immer richtig. Zweimal nur hat er das Photographieren probiert; das eine Mal brachte er die Klappe nicht mehr zu, das andere Mal, da er eine Stunde weit gegangen war, um eine Wolkenaufnahme zu machen, sorgfältigst exponiert und den Apparat behutsam nach Hause getragen hatte, vergass, er eine Platte einzulegen. In diesen Dingen trat dann Sperl für ihn ein. Er wusste Kisten zu öffnen und zu verschliessen, er wusste die Leinwand zu spannen, die Schnitte durch die kostbarsten Bilder richtig zu machen und das Maass zu den Rahmen zu nehmen; er ging vertraut mit dem photographischen Apparat um und war Meister im Packen. „Mit Hilfe Sperls ist es mir endlich gelungen, die Töpfe so gut wie möglich zu verpacken," schreibt Leibl in einem Briefe, in dem er sich für Sendung von Esswaren bedankt.

Vor allem aber konnte Sperl firnissen wie kein Anderer. Ein einziges Bild — das Tempera-Porträt des Malers Langbehn — hat Leibl einmal selbst gefirnisst und zwar so, dass der Firnis an der Rückseite durchlief; seitdem kein einziges mehr. Dieses Geschäft richtig zu machen traute er sich nicht zu



HIRTH DU FRÈNES, LEIBL UND SPERL IM SEGELBOOT



W. LEIBL UND J. SPERL, DER BIRKHAHNJÄGER

und Sperl musste herhalten. Das war dann eine Aufregung, als ob das Grösste geschähe, und jedesmal spielte sich die gleiche Szene ab. Erschien am Bilde jener graue Ton, der immer im ersten Moment des Firnissens entsteht, dann hiess es: „Jetzt ist alles kaput;" trat dann die Farbe in ganzer Schönheit hervor, so klang es jedesmal wieder: „So schön hast Du noch keines gefirnisst." Ja wäre es nur irgendwie möglich gewesen, so hätte Sperl auch die Bilder signieren müssen; denn auch dieses war für Leibl ein aufregender Akt, und in hoher Umständlichkeit mischte er Farbe und Firnis, als gälte es eine Haupt- und Staatsaktion zu vollbringen.

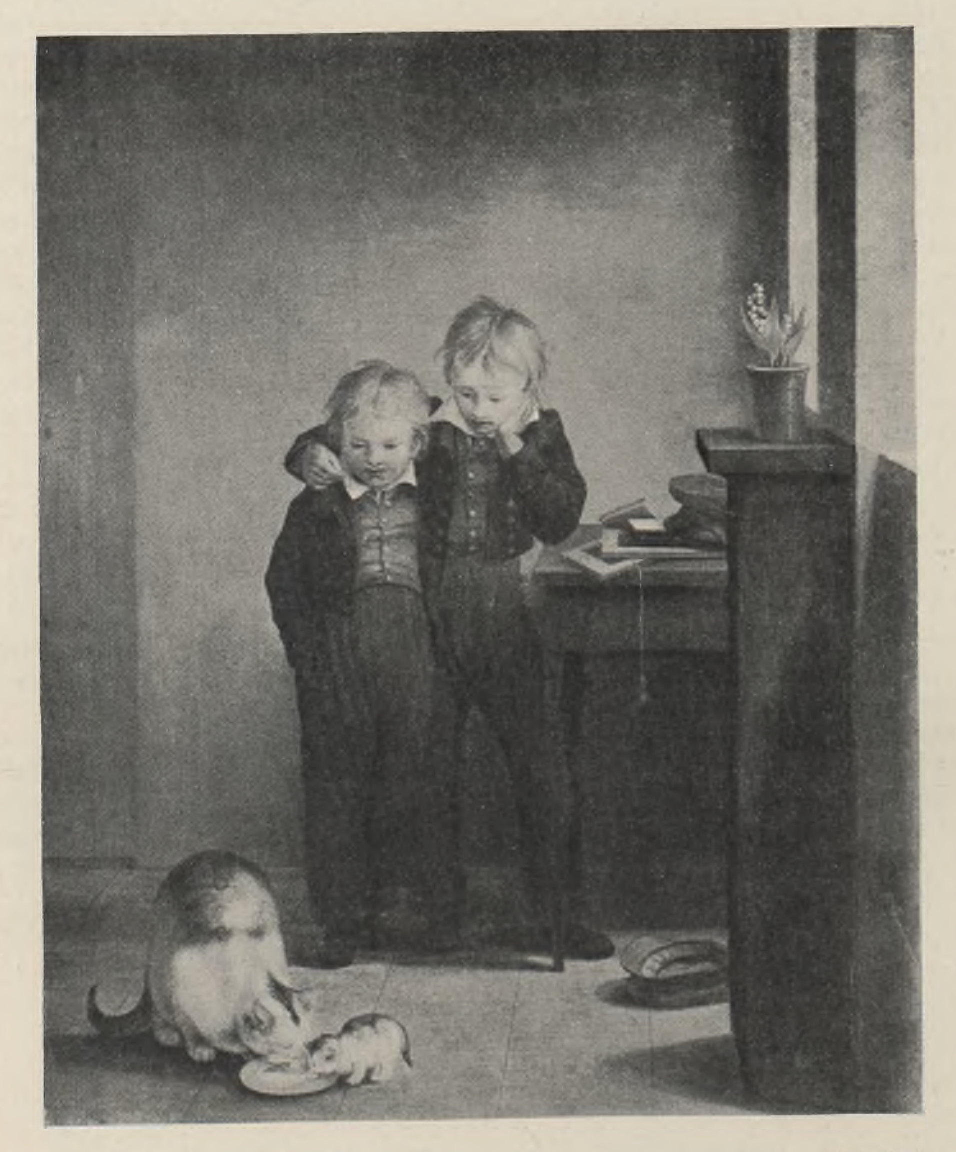
So lebten die beiden Künstler in der Pflege ihrer Kunst zusammen, als ob das Leben völlig Nebensache und die Kunst allein auf der Welt wäre. Als Menschen kannten und schätzten sie einander bis ins tiefste Innere.

Nur so ist es möglich, dass gemeinsame Bilder entstanden, denen niemand vier Hände ansieht. Wenn auch naturgemäss das Landschaftliche räumlich in diesen Bildern überwiegt, und die Figuren den geringeren Teil einnehmen, so sind diese doch nicht zum Dank dafür, dass er Leibls Einsamkeit teilte (wie es bei Meier-Gräfe heisst), hineingemalt, sondern das Ganze, Landschaft und Figuren, ist nicht von dem einen Künstler allein, sondern von beiden empfunden. Wenn Sperl Baum und Wiese malte, so war es, als ob sie durch Leibls Seele gegangen wären und die Staffagen Leibls wiederum gingen auch aus Sperls Empfinden hervor. Es sind das Landschaften, wie sie Sperl nie schöner gemacht, es sind das Figuren, nicht hineingemalt, nicht hineingestimmt, sondern wie von selbst herausgewachsen. Vier Hände und eine Seele.

Im ganzen existieren nur neun solcher Bilder. Sieben davon entstanden in Aibling, zwei in Derndorf. In zweien erscheinen in der Landschaft die beiden Künstler selbst, Leibl auf der Jagd, Sperl ihm nach den eben eingefallenen Hühnern deutend, den Hund dabei. Die anderen stellen herrliche landschaftliche Motive dar mit Figuren von Bäuerinnen bei der Arbeit. Eines zeigt einen Jäger mit Hund, durch die Landschaft schreitend. Vielleicht das allerbeste Bild aber, das sie gemeinsam malten, ist der „Birkhahnjäger", eine wundervolle Moorlandschaft mit der kraftvollen Gestalt Leibls als Jäger darin, den vortrefflichen Perdrix zur Seite. Dieses Selbstporträt ist, nebenher bemerkt, das beste Bildnis, das von dem Künstler überhaupt existiert. Keine der mancherlei photographischen Aufnahmen erreicht auch nur annähernd diese Wahrheit. Dieses Bild war das letzte gemeinsame. Die Entrüstung Leibls darüber, dass das Ganze nur als s e i n Werk betrachtet wurde und dass ihn daraufhin eine Dame um Unterricht in der Landschaftsmalerei bat, war zu mächtig, als dass er sich fernerhin hätte entschliessen können, eine Verkennung des Freundes zu riskieren.

Diese gemeinsamen Bilder sind eine Offenbarung jener Künstlerfreundschaft, wie sie Bände nicht besser geben können.

Sperl aber, der nunmehrige Einsiedler von Kutterling, blickt in wehmutsvoller Erinnerung auf jene Zeit gemeinsamen Schaffens zurück. Seinen Trost mag das Bewusstein bilden, einem der Besten aller Zeiten in selbsloser Treue verbunden gewesen zu sein.



G. F. KERSTING, APRIL 1826

EIN BRIEF

VON

GEORG FRIEDRICH KERSTING

Berlin d. 11. Okt. 1822.

Mein liebes gutes Weibchen!

Gestern früh um 4 Uhr bei immer heiterem Wetter traf ich glücklich und wohlbehalten ein. . .

Ich habe mich innig über den schönen grossen Bau gefreut und finde auch hier wieder, dass manchmal mehr räsonniert wird als man verantworten kann. Ich gestehe, dass ich in neuerer Zeit kein schöneres Gebäude entstehen sah. Es ist mit vieler Kraft gebauet und ist wahrhaft ein Berliner Schauspielhaus. Ich meine damit, dass ein solches öffentliches Gebäude der Nation angemessen sein muss, also in Dresden anders und in Wien wieder anders, dem Volke entsprechend, und in diesem Sinne gefällt es mir.

Es ist übrigens erfreulich, ein so überaus reges Leben in allen Zweigen der Künste und Wissenschaften zu bemerken.

Alle möglichen Produkte des deutschen Kunstfleisses zur öffentlichen Anschau ausgestellt, vom niedrigsten bis zum höchsten. Es ist gut und schön, dass der Theutsche einmal sieht, was der Theutsche im allgemeinen wirkt und schafft. . O! die schönen Maschinen, wie herrlich beurkundet sich hier der Verstand und Fleiss des Volkes. Es hat mich ungemein ergriffen, diesem . . . Volke auch anzugehören.

Gott befohlen.

Dein Dich ewig liebender
G. Kersting.

Mitgeteilt von Walter Stengel.



CHRONIK

In der Denkschrift Bodes über die notwendigen Erweiterungs- und Neubauten der Museen ist eine wenig beachtete Anregung gegeben worden, die über den nächsten Zweck hinaus: das Berliner Museum für Völkerkunde zu entlasten, Beachtung verdient. Der Gefahr des Anwachsens der ethnologischen Sammlungen ins Ungemessene will Bode einerseits durch eine Scheidung in Schau- und Lehrabteilungen begegnen; als wirksamstes Mittel aber erscheint ihm eine grössere Berücksichtigung der Provinzialsammlungen auf dem Gebiete der heimischen Prähistorie und der deutschen Volkskunde. Er schreibt darüber folgende prinzipiell wertvollen Sätze:

„Auf die Ausbeutung des Bodens der einzelnen Provinzen Preussens sollte in Zukunft den öffentlichen Sammlungen der betreffenden Provinzen das erste Anrecht zustehen, wenn auch unter Teilnahme des Berliner Museums, dem ein Recht auf die Auswahl von typischen Funden zu belassen wäre. In den Provinzen haben die dort gefundenen und meist auch entstandenen Altertümer ihren gegebenen Platz; dort lässt sich auch der ausreichende Raum zu ihrer Aufstellung finden. Noch in höherem Grade gilt das gleiche von den Sammlungen für deutsche Volkskunde: diese sind wirklich lebensfähig und von wahrer Bedeutung nur in den Provinzen. Nur dort lässt sich in einem oder in einzelnen besonders charakteristischen und gut erhaltenen alten Bauernhäusern und gelegentlich auch in alten städtischen Bauten von der Kulturentwicklung der betreffenden Provinz ein geschlossenes, klares Bild geben. Ein grosses Zentral-Museum in Berlin würde dagegen notwendig zu einem unübersehbaren Konglomerat der zahlreichen charakteristischen Bauten der verschiedenen Provinzen und Landschaften anwachsen; es würde sich darin eine Überfülle der verschiedensten Trachten, Geräte, Werkzeuge u. s. w. zur Darlegung der Entwicklung des Handwerks, des Kostüms, des Hausrats, der Verkehrsmittel u. s. w. aufstapeln, für die schliesslich weder der Raum noch die Mittel zu beschaffen wären, und deren ausreichende Bewachung unmöglich sein würde. Auch würde eine solche Kolonie von museumsartigen Bauten innerhalb eines grossen Parkes, in dem sie allein zu denken wäre, den „Dörfern“ und „Städten“, wie sie die letzten Weltausstellungen gezeigt haben, bedenklich ähnlich werden und auf die Dauer weder die Schaulust noch gar das wissenschaftliche Interesse des Publikums fesseln können, was bei der Beschränkung auf die einzelnen Provinzen sehr wohl möglich ist. Eine Kräftigung und Vermehrung der provinzialen, städtischen und ähnlichen Museen nach dieser Richtung würde diese zugleich auf ihre Hauptaufgabe und eigentliche Bedeutung verstärkt hinweisen: auf das intensive Sammeln der Werke der

Kunst und Kultur der betreffenden Landschaft, wobei ihnen die berliner Zentral-Museen nicht durch Konkurrenz hinderlich sein, sondern fördernd zur Seite stehen sollten."

❊

Mit Karl Gussow ist ein Maler von einst grossem Ruf gestorben, dessen Name der Gegenwart kaum noch etwas sagte. Ihm blieb nicht die bittere Empfindung erspart, seinen Ruhm sterben zu sehen. Erzeugt wurde dieser Ruhm durch eine gewisse weltmännische Haltung der Malerei bei gut bürgerlichem Gefühlsgehalt. Bei Spielhagens Schilderungen vom künstlerischen Berlin in den siebenziger und achtziger Jahren mag man an Gussow denken. Nach aussen ein Schein der grossen Welt, nach innen noch ein Rest Weissbierphilisterium. Künstlerische Lehre genoss Gussow in Weimar; bei demselben Maler, der eine Zeitlang auch Liebermanns Lehrer war: bei dem Belgier Pauwels. Aber während Liebermann zu den grossen Beeinflussern und Lehrern seines Lehrers vorzudringen verstand, erwarb Gussow sich von Pauwels nur eine achtbare Oberflächenkultur und den „Mut zum Naturalismus".

❊

Anton von Werner hat sein Amt als Vorsitzender des Vereins Berliner Künstler niedergelegt, nachdem er zwei Jahrzehnte autokratisch fast geherrscht hat. Der Künstler Anton von Werner wird dem Verein zu ersetzen sein. Schwerer schon der Organisator. Werners nicht gewöhnliche Geschicklichkeit, Beziehungen zu nützen und Macht zu usurpieren, hat einem untüchtigen, morschen Prinzip und dessen Vertretern lange Jahre hindurch Ansehen und Vorteile zu gewinnen und zu bewahren vermocht. Wenn die Gegenpartei, die das bessere Prinzip für sich hat, von einer ähnlich behenden, auf erreichbare Ziele gerichteten organisatorischen Energie geführt würde, hätte sie längst einen grossen äusseren Sieg errungen. In der Diplomatie war Werner all seinen Gegnern überlegen. Was hätte dieser Mann nicht leisten können, wenn er solche Fähigkeiten in den Dienst einer zukunftsstarken Kunstidee gestellt hätte! Jetzt ist am Ende die still wirkende Wahrheit doch stärker als ein listig gehäufter Machtbesitz und so wird Anton von Werner auch als Organisator entbehrlich.

Wer aber soll den Redner ersetzen! Es giebt keinen Ersatz; es sei denn, dass der Reichskanzler den Posten übernähme. Werner verstand sich auf den „Brustton der Überzeugung". Er konnte einen Pfarrer lehren. Von ihm hat ein hübsches Witzwort, dessen originale Lesart zu drastisch für Druckerschwärze ist, sehr anschaulich gesagt: wenn er auch ohne Arme geboren worden wäre, er hätte doch immer den grössten Mund gehabt.

❊

Im Sezessionsgebäude wurden Resultate der „Studien-Ateliers für Malerei und Plastik" (Lewin—Funcke) gezeigt. Es war der richtige Ort, denn es sind entschiedene geistige Beziehungen zwischen diesem Institut und der Sezession vorhanden. Bei geschickter Leitung könnten die Ateliers vielleicht etwas wie eine Berliner Akademie Julian werden. Jetzt nimmt der für Berlin charakteristische ultrasezessionistische Feminismus noch zuviel Raum ein. Und es fehlt die einheitliche Korrektur. Freilich ist es nicht leicht, in Berlin die geeignete Persönlichkeit für ein Korrigieren zu finden, wie es den zum Teil schon selbständigen Künstlern, die in den Aktsälen zeichnen, von Nutzen werden kann. Der Korrektor müsste eine neutrale Künstlerindividualität sein; sehr reif und sicher und nicht zu persönlich.

Unter den ausgestellten Arbeiten war manches Gute; vor allem unter den Zeichnungen. Aber auch viel Manier und zwecklos pastoses Farbengeschmier war zu sehen. Den meisten hat es Corinth angethan. Besonders den modernen Weiblein, die der physischen Gewalt nun einmal, auch in der Kunst, nicht widerstehen können.

❊

Unter den neuen Architekturen in Berlin sind das Warenhaus des Westens am Wittenbergplatz und das Weinhaus „Rheingold" in der Bellevuestrasse zu nennen. Das Warenhaus hat sehr solide Qualitäten. Es wäre im Äussern und Innern noch besser, wenn der als Mitarbeiter Lederers am hamburger Bismarckdenkmal bekannt gewordene Architekt Schaudt sich nicht einer bei dieser Gelegenheit sehr deplazierten Spiellust hingegeben hätte, wenn seine Einfachheit und Sachlichkeit nicht vielfach snobistisch anmuteten. Lehrreich ist dieser vom Platz aus bequem zu überschauende, von drei Strassen begrenzte Architekurkomplex als Beispiel, wie stark eine Grossstadtarchitektur zu wirken vermöchte, die immer einen ganzen Baublock von Miets- oder Geschäftshäusern als eine geschlossene Masse begreift. Das Rheingoldhaus von Bruno Schmitz zeigt das kräftige Talent des Denkmalkünstlers in einer neuen Entwicklung. Manches im Äusseren ist überraschend eindrucksvoll; im Innern verstimmt vielfach eine zwar ideenreiche aber auch gewaltsam moderne und plump phantastische Prunksucht. Erscheinung und Zweck des Gebäudes widersprechen sich zu drastisch. Nur in Berlin serviert man Achtzigpfennigportionen in Kathedralräumen.

❊

Konkurrenzprojekte zur Umgestaltung des Pariser Platzes waren im Verkehrsmuseum ausgestellt. Von einer prinzipiellen Notwendigkeit, den Platz und das Brandenburger Thor zu verändern, konnten sie nicht überzeugen. Die beiden preisgekrönten Entwürfe von Möhrwing und von Reimer und Körte sind vernünftig, weil

sie das Vorhandene im Wesentlichen respektieren und nur die Seitengebäude thorartig durchbrechen. Aber selbst das ist am Ende nicht einmal nötig. Es handelt sich weniger um ein Architekturproblem als um eine Frage der Platzgestaltung. Wenn das eiserne Gitter am südlichen Wachtgebäude fällt (der Vorhof für die Wache könnte bequem an die Ostseite des Wachthauses verlegt werden), ist schon viel gewonnen. Dass der oft ausgesprochene Gedanke an eine Öffnung des Platzes absurd ist, hat diese Konkurrenz, bei der natürlich auch die üblichen papierenen Architekturphantasmen nicht fehlten, jedenfalls überzeugend bewiesen. Hoffentlich ist davon nie wieder die Rede.

✵

Die Gärtner scheinen durch ihre Profession einer Gehirnorganisation unterworfen, die für künstlerisches Empfinden unempfänglich macht. Der typischen deutschen Gärtnererscheinung glaubt man nur die Beschäftigung mit der Erde, nicht die mit dem Wunderwerke Blume. Mit dem herrlichsten Material der Natur weiss dieser unliebenswürdige Handwerker nur Dummheiten und Geschmacksroheiten zu machen. Eine „Bindekunstausstellung" bewies eben wieder in beschämender Weise, dass die von Lichtwark begonnene Propaganda kaum schon gewirkt hat. Das „Arrangement" beherrschte die ganze Veranstaltung. Es gab Blumenaufsätze auf Esstischen, die sich wie eine trennende Mauer über die Mitte zogen und kaum Platz für Teller und Bestecke liessen; es gab Vasen als Ostereier, Käfige mit lebenden Vögeln in einem Blumenhain, Wagen mit einem Taubengespann, Lyras, Paletten, Monogramme, Hasen, niederträchtig schlechte Statuetten in Blumengebüschen, Schwäne aus Veilchen, frische bronzierte Lorbeerblätter, kurz: den ganzen faulen Zauber der grossstädtischen Ladenfensterästhetik. Wie die Chinesen aus Reis die unglaublichsten Dinge verfertigen, so machen die Gärtner aus Blumen so ziemlich alles was es giebt, die Eigenwirkungen der herrlichen Einzelexemplare gedankenlos vernichtend. Und die gute Gesellschaft quittiert mit „Entzückend!" und „ach Gott, wie reizend!" Ein Japaner hätte ausgespuckt.

Wozu eigentlich die ganze, allegorisch verwegene Blumenbinderei? Ein geschmackvolles Publikum sollte sie einfach boykottieren. Der wohlerzogene Mensch bedarf keiner „Bindekunst". Blumen schön zusammenzustellen und anzuordnen, sollte stets Sache der Hausfrau, der Tochter und in gegebenem Falle auch die des Mannes sein. Der Kranzbinder aber hat, wenigstens wo der Kranz Dekorationsmittel sein soll, die Weisungen vom Architekten zu empfangen. (Wertheim lässt z. B. bei Kaisers Geburtstag die Bekränzung seiner Warenhäuser von Messel angeben.) Wenn der Gärtner mit dem Tapezierer einen Bund schliesst, wird das Resultat immer mehr oder weniger Vogelwiese.

Im Gegensatz zu dieser Geschmacksentartung leisten die Züchter recht Gutes. Es waren in dieser Veranstaltung sowie auch in der zu gleicher Zeit am Zoologischen Garten stattfindenden, ähnlich missratenen Blumenausstellung wundervolle Spielarten zu sehen. Allein über die Orchideenzucht liessen sich Seiten entzückter Beobachtungen mitteilen. Das Verdienst kommt aber in diesem Fall nicht den Gärtnern zu, sondern den grossen englischen, belgischen und auch deutschen Züchtern, die weniger von Handwerksinteressiertheit geleitet werden als von wissenschaftlichem Ehrgeiz.

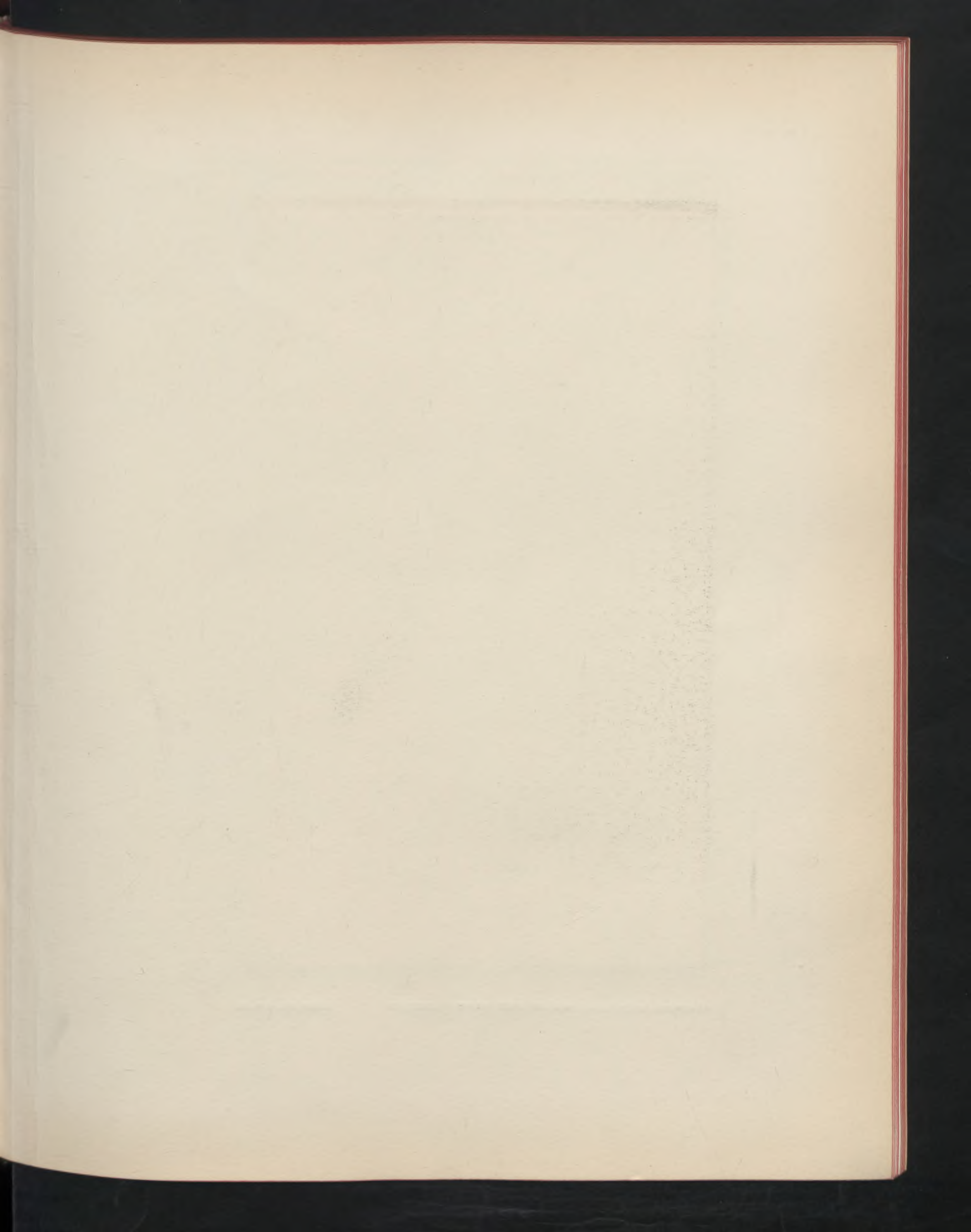
✵

In der französischen Strasse möchte eine Bank ihre zu beiden Seiten der Strasse gelegenen Gebäude durch einen Schwibbogen mit Laufgang verbinden. Ein Modell ist am Ort seit langem aufgestellt. Es wirkt erfreulich; das ungewohnte Architekturmotiv unterbricht angenehm das langweilige Einerlei des Strassenbildes. Magistrat aber und Stadtverordnete können sich nicht entschliessen, die Bauerlaubnis zu geben; sie haben das unschuldige Architekturobjekt sogar zum Gegenstand eines Kompetenzstreites gemacht. Immer wieder muss man doch über die Art erstaunen, wie unsere Gemeindebeamten ihre Pflicht thun. Wenn ein Privatmann derartig unsachlich und eigensinnig arbeitete, müsste er bald Bankerott machen. Die letzten Jahre waren besonders schlimm: Potsdamer Brücke, Märchenbrunnen, Abbruch der Waisenhauskirche, Virchowdenkmal, Duldung der Denkmalsokkupation, Palais Redern, Potsdamerplatz u. s. w. Und dabei besitzt Berlin einen selten tüchtigen Mann als Stadtbaumeister. Was müssten wir in diesen schlimmen Tagen von Byzanz erst erleben, wenn das ziegelsteinerne System Blankenstein noch herrschte!

✵

Der Leser wird im vorigen Heft ärgerlich das im Inhaltsverzeichnis versprochene farbige Blatt nach einer Lithographie Lautrecs: „Begegnung im Moulin-rouge" gesucht haben. Es musste im letzten Augenblick fortbleiben, da der Kolorist sich seiner Arbeit nicht gewachsen zeigte. Auch ein Kapitel vaterländischer Kultur: in ganz Deutschland giebt es keine Anstalt, wo für gutes Geld eine künstlerisch tadellose Reproduktionsarbeit dieser Art zu haben ist. Bei dieser Gelegenheit sei gleich berichtigt, dass das Blatt auf Seite 271 Yvette Guilbert darstellt.

FÜNFTER JAHRGANG, ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 22. APRIL. AUSGABE AM VIERTEN MAI NEUNZEHNHUNDERTSIEBEN
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.





HARUNOBU, NEUJAHRSTÄNZERIN MIT AFFEN. FARBENHOLZSCHNITT

SAMMLUNG HEYMEL



BERLINER SECESSION



ie Sommerausstellung der Berliner Secessionisten gleicht in diesem Jahr einem Familientag, wo sich eine weitverzweigte Sippe mit herzlich geäusserter Verwandtenliebe und höflich verhehltem Verwandtenhass um den berühmten Senior schart. Onkel Lovis hat dem Alten, dem Ahnen, ein Hoch dargebracht und im allgemeinen Jubel sind die Misstöne verstummt.

Der sechzigste Geburtstag des Führers ist nicht nur Anlass zu diesem deplacierten Hurrah geworden, sondern auch zu einer erfreulichen kleinen Sonderausstellung von Werken Liebermanns. Und da sich um diesen bedeutenden Kern ausschliesslich fast Arbeiten der andern Mitglieder gruppieren (als berühmte Fremde sind nur van Gogh und Rodin zugegen), so erscheint die Veranstaltung nicht allein als eine speziell deutsche, ja, berlinische Kunstausstellung, sondern auch als ein Fazit des in einem Jahrzehnt Erreichten. Das Resultat giebt Grund genug zu stolzem Selbstgefühl; deutlich aber auch zeigt sich, durch die starke Betonung der Liebermannschen Lebensleistung, wieviel dieser Eine der Secession von je gewesen ist. Es ist so viel, dass die Vereinigung in Frage gestellt würde, wenn Liebermann morgen ausschiede. Ein Mitglied sogar hat sich öffentlich in diesem Sinn geäussert: die Secession — das ist Liebermann. So sehr aber diese Thatsache das gefeierte Geburtstagskind ehrt: für die Sache wäre es besser, wenn die Mitglieder den Ehrgeiz spürten, Rivalen ihres Führers zu werden,

Man muss sich vorstellen, wie der Eindruck dieser Ausstellung wäre, wenn Liebermanns Bilder und die Trübners, des süddeutschen Dioskuren,

fehlten. Auch dann bliebe des Ausgezeichneten noch viel; über die achtungswerteste Langweiligkeit könnte dann aber selbst die interessante Nuance Corinth nicht hinweghelfen. Nicht weil revolutionäre Sensationen fehlen, wäre die Ausstellung langweilig — wer die ersehnt, zählt überhaupt nicht als Kunstfreund —, sondern weil die übrig bleibenden Bilder der naiven Menschlichkeit des Betrachters nicht genug zu sagen haben. Liebermann wird seinen Genossen nicht so sehr durch sein grosses Talent gefährlich, als vielmehr durch eine menschliche Gefühlskraft, die Gegenstand und Betrachter unmittelbar in innige Beziehung zu bringen vermag.

Im vorigen Jahr hat Liebermann bei der Eröffnung der Ausstellung eine viel diskutierte Rede gehalten, die in dem Satz gipfelte: „Der Inhalt ist nichts, die Form ist alles". Eine nützliche Rede, sofern sie sich nach aussen, an das grosse Publikum wandte, an die nur das Greifbare glaubenden Vielzuvielen, deren Geistesträgheit jeder Versuch einer künstlerischen Synthese verdächtig ist. Aber ihr hätte eine andere folgen sollen, im vertrauten Zirkel zu den Künstlern gesprochen. Und dieses Mal hätte das Resume lauten müssen: „Verachtet nicht den Inhalt, unterschätzt nicht den Stoff! Wohl trachten wir als Künstler einzig nach der Form, die das sich vielfach Offenbarende der Erscheinung aus einem Punkte begreift, die das Zufällige notwendig und damit sittlich-schön macht; niemals aber kann diese Form uns gelingen, wenn sich Geist und Herz nicht zuerst liebend dem zufälligen Stoff hingeben, um im naiven Erleben das Geheimnis solcher Form, die zugleich persönlich und allgemein ist, zu finden. Hüten wir uns vor jedem Dogma und werden wir nicht Sklaven des Wortes Form, wie die gegen uns empörte Menge draussen in Ewigkeit Knecht des Stoffes ist."

Mit seinen eigenen Bildern hätte Liebermann diese Worte erläutern können. Ist der Inhalt in der That „nichts", warum ist die Kunst dieses Meisterschülers der Kunstgeschichte dann einem so eng begrenzten Motivengebiet und einem bestimmten Milieu, dem holländischen, verbunden? Warum gelang unserm Gottfried Keller die schöne Kunstform nur mit Hilfe des Schweizerischen? Warum brauchten Prinzen aus Genieland, wie Feuerbach und Marées, Italien? Warum endlich giebt es Spezialisten der Landschaft, des Porträts, des Stilllebens? Je bedingter ein Talent ist, desto sicherer reift es formal auch an einem bestimmten Stoff. Die primäre Arbeit des Künstlers besteht darin, das seiner Persönlichkeit gemässe Stoffgebiet zu suchen, wie das Samenkorn erst den rechten Boden finden muss, ehe es keimen kann. Liebermann wäre nicht geworden was er ist, und als was selbst seine früheren Lästerer ihn nun preisen, wenn er im Wald von Fontainebleau geblieben wäre. Aus eben denselben Gründen sollen ihm seine Jünger nicht nach Holland, nicht ins Dünengebiet folgen, wenn nicht innerer Zwang sie treibt. Wer nach dem Lande, wo die Zitronen blühen, nicht heisse Sehnsucht empfindet, kann nicht unsterblich davon singen. Der Künstler braucht die Passion für seinen Stoff, für den Inhalt.

Dass Liebermann diese Passion hat, zeigt die Ausstellung. Bilder wie das Altmännerhaus, die Nähschule, die Seilerbahn oder die beiden Reiterbilder haben nur darum schon jene undefinierbare Stimmung historischer Abgelagertheit, die die Bildflächen wie mit einem feinen Edelrost überzieht, weil Form und Inhalt darin eines durchs andere leben und zu vollkommenen Einheiten geworden sind. Und es ist nicht Zufall, dass die Kunst dieses Sensitiven, der im innersten Wesen schüchtern ist, den meisten Gefahren dort ausgesetzt ist, wo der Stoff nicht frei gewählt werden konnte, wo ein Auftrag das Sujet bestimmte. Auch dafür ist ein Beispiel zur Stelle. Der Vorbehalt, der hier vor einigen Monaten gegenüber dem damals noch unvollendeten Hamburger Gruppenbild gemacht werden musste, bleibt auch jetzt bestehen. Es giebt herrliche Teile in dem Bild. Glänzend gemalt ist, zum Beispiel, die dritte Figur von rechts oder der im Hintergrund sich vorbeugende alte Herr mit der Brille. Dem Ganzen aber fehlt das zwingend Räumliche, fehlt Grösse in der Gliederung und im Rhythmus. Die Figuren sind alle vom gleichen, sozusagen theoretischen Licht beleuchtet und wirken zum Teil modellern; und überall auch spürt man die nervöse Unsicherheit des Malers. Diese Unsicherheit bei aller Verve ist übrigens charakteristisch für Liebermann. Jedesmal ringt der Sechzigjährige wieder vor seinem Gegenstand um den Erfolg. Und das ist gut; denn das allein lässt ihn nie schlaff oder zum Routinier werden und erhält ihm die Naivität. Natürlich ist das Resultat immer noch ausserordentlich, auch wenn im wesentlichen die vierzigjährige Erfahrung in Augenblicken des Versagens hat aushelfen müssen. Dann giebt es „gute Malerei", nicht aber solche vollkommene Bilder wie die schon klassisch gewordenen, „Liebermanns".



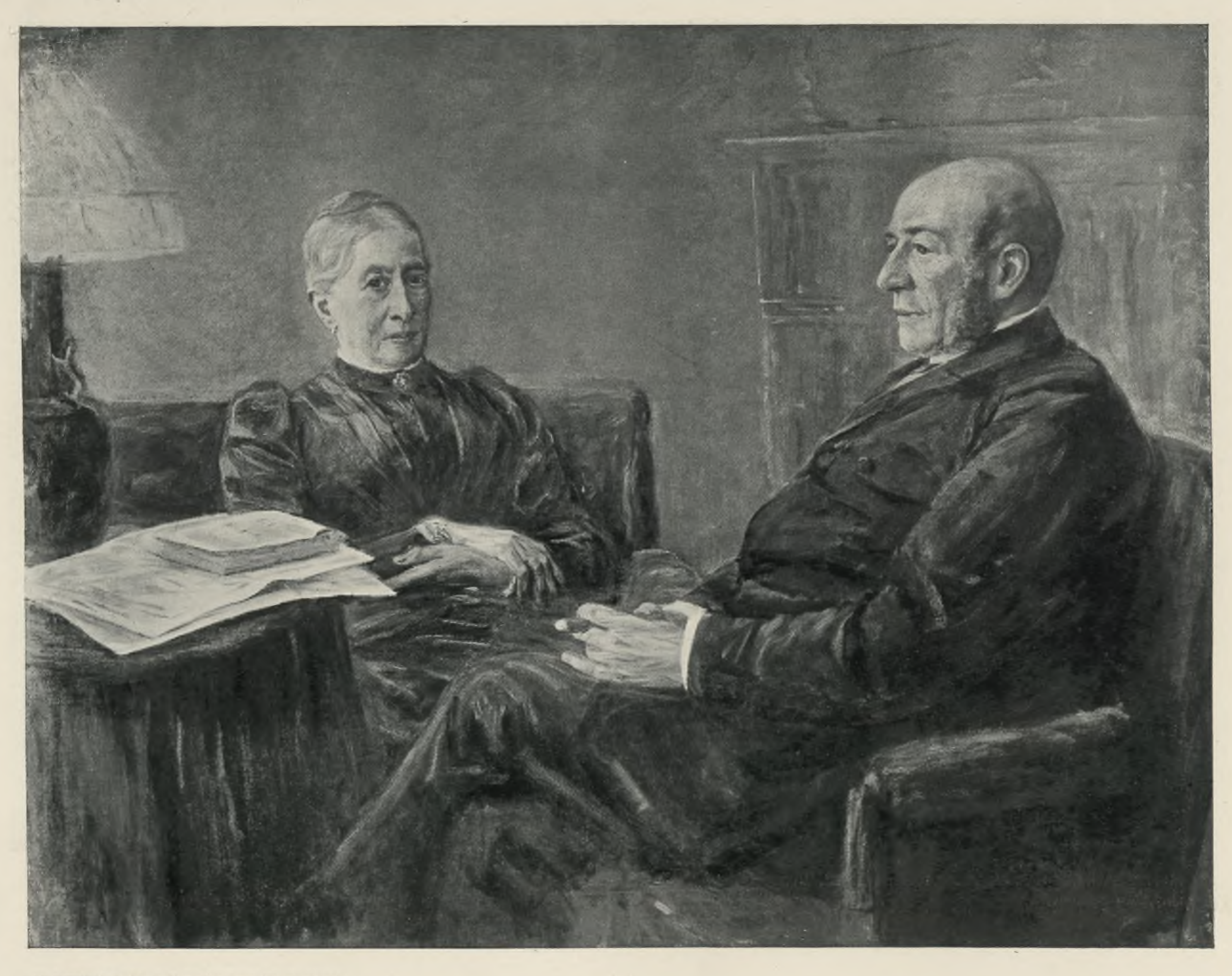
M. LIEBERMANN, BILDNIS DES HERRN DIR. STERN



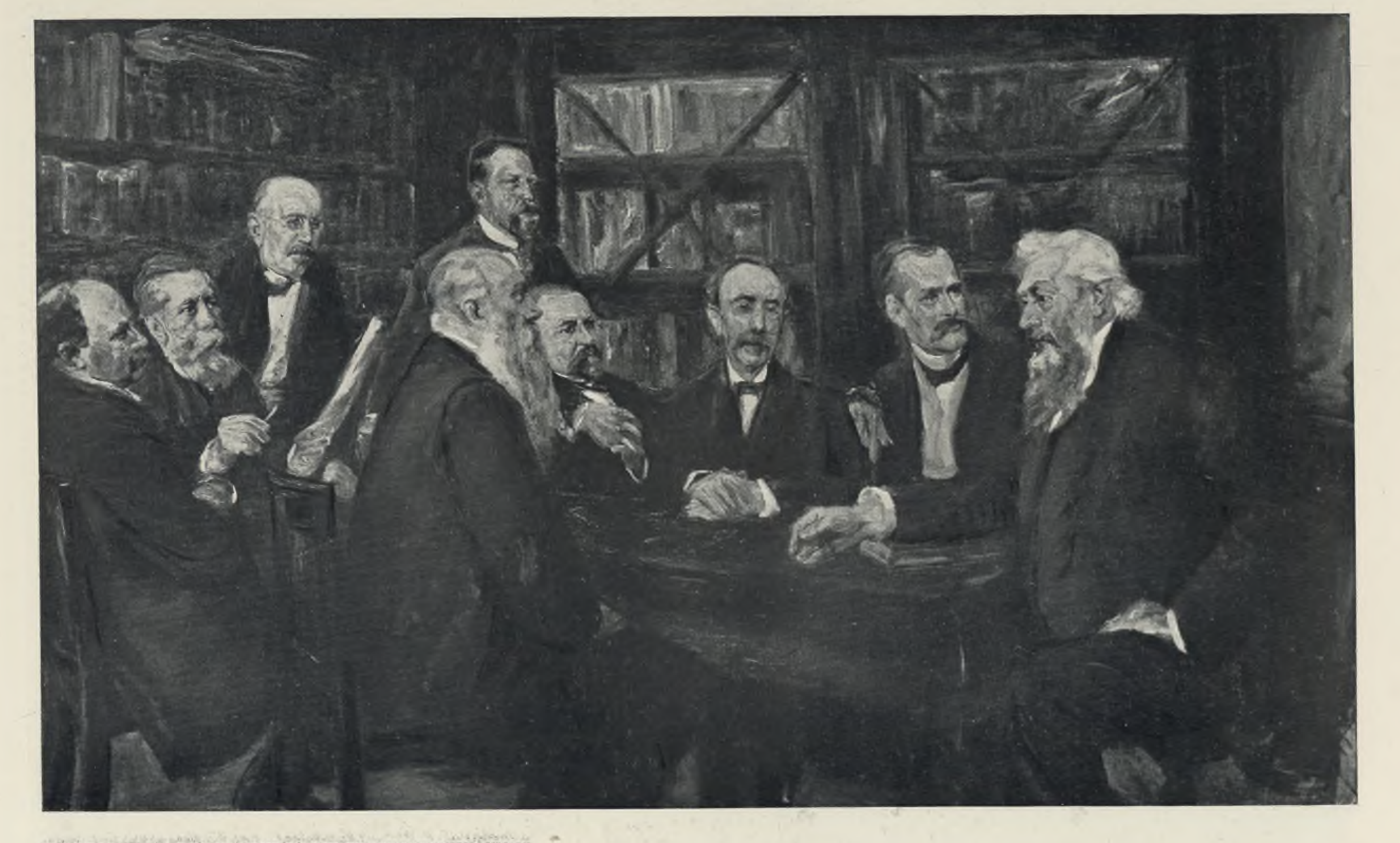
M. LIEBERMANN, JESUS UNTER DEN SCHRIFTGELEHRTEN

Liebermann ist eben in der That ein Mann lebendiger Impressionen. Entweder es gelingt ihm gleich, oder alle Anstrengung ist vergebens, — wenigstens am selben Tage. Gerade dieses Entweder — Oder aber ist das Zeichen ursprünglichster Künstlerschaft.

Von Denen neben Liebermann, die ein persönliches Verhältnis zu ihrem Stoff suchen und darum zur selbständigen Form gelangen, ist Corinth zu nennen. Dieser überraschend reich Begabte scheint endgültig die Lust am Ausstellungsbluff überwunden zu haben. Ihm wandelt sich, was sonst Glosse und



M. LIEBERMANN, PORTRÄT SEINER ELTERN



M. LIEBERMANN, DER HAMBURGISCHE PROFESSORENKONVENT

Parodie war, zum poetischen Einfall, und an Stelle des Chokierenden tritt der Versuch monumentaler Gestaltung. Im grossgefassten Porträt Rittners als Florian Geyer wird diese Monumentalität durch eine charakteristische Flatterigkeit der Pinselschrift freilich beeinträchtigt; eine sehr freundliche malerisch poetische, sonnig glitzernde Harmonie aber ist im „Urteil des Paris" erreicht worden. Der viel missbrauchte Stoff droht mit zwei Gefahren: einmal ist die akademisch hellenisierende Konvention zu vermeiden, und sodann die Trivialität, die dem Sujet glaubt genug gethan zu haben, wenn drei nackte Frauen und ein Mann ins Freilicht einer Landschaft gestellt und als Fleischimpression gemalt werden. Corinth hat beide Gefahren zu vermeiden gewusst. Er hat den Stoff mit der spöttisch heiteren Laune des Modernen begriffen — wer's nicht für erlaubt hält, denke an die genialische Vertroddelung des Griechentums durch Shakespeare in „Troilus und Cressida" —, hat mit Dehmelscher Phantasie und Liliencronischem Behagen aus Paris einen guten, schafigen Jungen, aus Venus ein unendlich gutmütig liebenswürdiges Hetärchen, das den Blöden zu den ersten Freuden der Liebe mütterlich fast einlädt, hat aus der ganzen repräsentativ erstarrten Mythe eine Canzonette, ein von Heineschem Witz glitzerndes Schelmenliedchen gemacht und es mit virtuoser Malkunst und derber Grazie, wenn auch ohne besondere Tiefe hingeschrieben. Mit diesem Bild beweist auch Corinth, dass Inhalte keineswegs gleichgültig sind, wenn sie richtig benutzt werden, dass sie vielmehr im gewissen Sinne die Voraussetzung für gute Kunst sind.

Wie in der Liebe, kommt es auch in der Kunst nur darauf an, zu thun, was man nicht lassen kann. Verfährt der Künstler so, dann zwingt er auch den Betrachter zu sich hinüber. Nur Überzeugung überzeugt. Vor den Bildern Slevogts hat man dieses Mal nicht das Gefühl, als hätte ein innerer Drang diesem Ernstesten unter seinen Genossen Stoff und Form bestimmt. Der Betrachter steht mit geteilten Gefühlen davor, weil keines ganz unmittelbaren Zwang ausübt, weil in allen aber doch ein heimliches, anonymes Leben ist, das suggestive Gewalt zu üben weiss. Slevogts Bilder machen stets den Eindruck, als hätten sie dem Maler konzentrierte



M. SLEVOGT, FASCHING



W. TRÜBNER, SCHLOSS HEMSBACH

Anstrengung gekostet. Was Corinth so leicht wird, das Konstruktive, damit quält Slevogt sich sorgenvoll ab. Er ist eine Natur, die nur denkend zu fühlen vermag. Sein sehr starkes Temperament erleidet sozusagen einen Zersetzungsprozess auf dem Wege vom Kopf zur Hand. Dieses Temperament ist nicht im Einzelnen, auch nicht im Ganzen nachzuweisen, und ist doch ohne Frage da. Zudem spürt man einen mächtigen Ehrgeiz der Leistung. Hinter allen Unvollkommenheiten der grossen Bilder steht ein ganzer Mensch, der es sich nicht leicht werden lässt und dessen Unzulänglichkeiten selbst so persönliche, charakteristische Prägung haben, dass ein Minderbegabter sogar die Fehler nicht nachmachen könnte. Von den diesjährigen Bildern wirkt der „Faschingsball“ am unmittelbarsten. Leben und Bewegung einer Menge sind überzeugend zum Ausdruck gebracht.

Bedingt ist dieses Mal auch von Trübner zu sprechen. Nur die drei Landschaften sind seiner festgegründeten Reputation ganz würdig. Dass aber die vielen Pferde- und Reiterstudien der letzten Jahre zu einem Resultat geführt haben, wie das Reiterbildnis des Königs von Württemberg es darstellt, ist für den Künstler fast komprimittierend. Nach wenigen Jahrzehnten wird dieses im bedenklichen Sinne tadellose Bild fast so gleichgültig lassen, wie es heute ähnliche Sujets von Camphausen thun. Viel mehr ein echter Trübner ist das Bildnis des Bürgermeisters Mönckeberg; das für die Hamburger Kunsthalle gemalt worden ist. Die Kunst, womit das Schwarz der Kleidung gegeben ist, lässt an Monets berühmtes Damenporträt denken, das im Jahre 1901 in der Kantstrasse hing; die immer irgendwo durchbrechende, derbe Dekorationslust Trübners hat dann aber den Hintergrund, worin der bedeutend



W. TRÜBNER, BILDNIS DES BÜRGERMEISTERS DR. MÖNCKEBERG



M. LIEBERMANN, JUDENSTRASSE IN AMSTERDAM

angelegte Kopf wie ein feuriger Farbenfleck glüht, verdorben. Schade, dass in unserer Bildniskunst so schwer die rechte Mitte gefunden wird! Es herrscht entweder die trockene Sachlichkeit der Wernerleute, die geistreiche Begriffszuspitzung der Lenbachgeister oder die Malmeisterlichkeit der Modernen, die aus Köpfen selbst nature morte macht. Selten nur gelingt in einem Meisterwerk eine so überzeugende Vereinigung aller notwendigen Elemente, wie sie Liebermann in seinem vorbildlichen, 1890 gemalten und ebenfalls ausgestellten Bildnis des Bürgermeisters Petersen gelungen ist. Der Begriff „gute Malerei" wird allgemach zu einer Gefahr. Das von Dora Hitz gemalte Porträt der Frau Hauptmann ist gewiss technisch sichere Malerei. Aber lieber als von einem kühn dahinfegenden Pinsel, als von starkem Können und klug arrangierendem Geschmack möchte man die zarte Sylphidengrazie dieser Frau von naiv treuer oder von genial überlegener Objektivität dargestellt sehen. Entweder nur so, wie Veit die Freifrau von Bernus und Wasmann seine Braut oder so, wie Velasquez das „Weibliche Bildnis", das im Friedrich-Museum den Betrachter schmerzlich stark beinahe fasciniert, gemalt hat. Denn schliesslich — Verzeihung für diese michelhafte Weisheit! — ist die Malerei des Porträtierten wegen da. Wenn es der Kunst gelingt, das Modell, indem sie ihm dient, unsterblich zu machen: desto besser!

Viel von der sympathischen Solidität und stofflichen Liebe der Waldmüller oder Oldach hat Kalckreuth. Ohne eine starke Malernatur zu sein, siegt dieser wahre disziplinierte Geist über stärkere Talente; mit seiner reichen Gefühlskraft saugt er sich förmlich am Gegenstand fest und gewinnt so die ihm notwendigen Formelemente. Das Bildnis seiner Frau hat etwas nahezu peinlich Eindringliches, weil aus dem Modell die letzte Innerlichkeit mit vollem Empfinden und tiefem Verstehen hervorgeholt worden ist. Und das Bild „der Sommer"



L. CORINTH, RUDOLF RITTNER ALS FLORIAN GEYER



L. CORINTH, DAS URTEIL DES PARIS



TH. VON BROCKHUSEN, LANDSCHAFT

hat sogar Züge der Grossheit. Mag die Gestalt des jungen schwangeren Weibes, die wie ein Symbol der Fruchtbarkeit vor reifendem Korn schreitet, ihre Monumentalität der Milletschen Linie verdanken: dieses Werk aus zweiter Hand erscheint doch wie das eigentümliche Produkt eines treu sich versenkenden Geistes. Freilich: ein Schritt weiter, und die gefährliche Grenze ist überschritten, wo der Maler sich im Gegenstand und in den von diesem erweckten Gedanken zu verlieren beginnt. Eine Gefahr, der Thoma so oft erliegt. Es sind Thomasche Züge auch in Kalckreuths Art; doch es sind auch Liebermannsche darin. Und der Charakter ist es, der so Fremdartiges dann zu verschmelzen weiss.

Leistikow hat im Laufe der Zeit gelernt, die rechte Mitte zu halten. Seinem diesjährigen Bild „der Hafen" liegt ein sehr glückliches, fast denisartig romantisches Naturmotiv zugrunde; und dass der Maler sich in dieses aparte Phänomen mit hingegebenem Eifer verliebt hat, ist für die Qualität seines Bildes entscheidend geworden. Leistikow hat selten ein so schönes Werk geschaffen. Auch der „märkische See" strahlt das Gefühl, womit der Künstler die Natur umfasst hat, durch das Medium der Kunstform erquickend wieder aus.

Die Landschaftskunst Paul Baums hat das ihr gemässe Stoffgebiet zu finden gewusst. Und ein unmittelbarer Eindruck geht auch von einer Winterlandschaft Hagemeisters aus. Beide Maler leben in und mit dem, was sie darstellen. Baum nur in den Sommermonaten; Hagemeister, als Einsiedler und primitiver Mensch, in jeder Stunde des Jahres. „Wer Landschaften malt, muss sich aufhalten, wo die Landschaft ist; wer Prinzessinnen malt, muss dort sein, wo die Prinzessinnen sind." Das ist ein gutes Wort Hagemeisters. Er malt in Frost und Schnee im Freien, hier im Walde und dort am Seeufer; Baum lässt sich von früh bis spät auf den holländischen Wiesen die Sonne auf den Buckel zünden. So verwachsen beide in einer gewissen rustikalen Weise mit der Landschaft, und wenn die Resultate ihrer Arbeit auch ganz gewiss nicht das Grosse und Tiefe geben, so bieten sie doch ein selbständig Erlebtes. Und mehr als das kann selbst ein Gott nicht fordern. Weil er mehr als diese Beiden Stadtkind ist, kommt Ulrich Hübner, bei sehr glücklichen Anlagen, seinem Stoff im allgemeinen nicht so nahe.



M. LEISTIKOW, HAFEN

Doch ist ihm schon ein Winteraufenthalt in Travemünde von sichtbarem Nutzen geworden. Seine neuen Bilder beweisen, dass ihn die so hergestellte innigere Beziehung zur Natur einfacher und kräftiger gemacht hat.

Beckmann zwingt mit einigen neuen Bildern wieder stark zur Aufmerksamkeit. Doch erweist sich sein Wille auch wieder als eine noch recht unsympathische Energie. Die Hoffnungen, die vielfach auf ihn gesetzt werden, sind immer noch schlecht fundiert. Lessing hat zuerst beobachtet, dass der Schauspieler, der einen zornigen Gesichtsausdruck möglichst getreu einem wirklich Zornigen abzusehen und dann nachzuahmen trachtet, unwillkürlich selbst in eine zornige Stimmung gerät. Wie die Leidenschaft die Mienen verzerrt, so ruft die kaltgeübte leidenschaftliche Miene automatisch einen Reflex jener Leidenschaft hervor. Dem parallel erzeugt eine Naturanschauung, die erregendes Erlebnis ist, eine determinierte Technik, eine charakteristische Kunstform. Wird nun diese Technik, diese Form mit artistischem Kalkul von einem Schauspieler der Malerei angewandt, so stellt sich auch bei ihm ein Reflex jenes ursprünglich erlebten Naturgefühls ein. Diese Reflexwahrheit erschwert es nun ausserordentlich, neue Erscheinungen der Kunst gleich richtig zu werten. Auch Beckmann wird erst künftighin zu erweisen haben, ob er ein Wille oder nur ein Reflex, nur ein empfindlicher Resonator ist. Es war ja schon die Rede davon, als seine Kreuzigung bei Paul Cassirer ausgestellt war. Vielfach übrigens trifft man in dieser Ausstellung Bilder, die bereits im Winter in den Kunstsalons zu sehen waren. Diese Praxis sollte nicht Brauch werden.

Breyer ist einer jener Maler, die aufrichtig zu schätzen man nicht umhin kann, denen man sich immer wieder mit dem Gefühl zu nähern versucht, um immer auch wieder zurückgestossen zu werden. Über eine unsichtbare Scheidewand kommt er nie ganz hinweg. Dass er in Stilleben sein Intimstes giebt, ist nicht Zufall. Vor seinen Porträts spürt man zumeist den Mangel an Hingebung vor dem Wunder der lebendigen Erscheinung; die Liebe scheint wie ertrunken in einem sehr guten Malprinzip, im artistischen Respekt vor einer überlieferten Kunstform. Dieser Vorgang erscheint in der Secession wie ein Schicksal; in allen Sälen spürt man es. Vor den sehr achtbaren Porträts Leo von Königs, die diesen Künstler um einen bedeutenden Schritt entwickelt zeigen; vor dem Bildnis einer Frau mit zwei Kindern von Linde-Walther, das zu der Beobachtung Anlass giebt, dass Velasquez, durch ein bescheidenes



L. VON KALCKREUTH, SOMMER



M. BECKMANN, BILDNIS

Temperament gesehen, immer eine Art von Gari Melchers-Stil hervorbringt; oder vor Bildern Spiros, des geschickten Kopisten der „Olympia", und Bondys, die beide in Paris leben und aus den reichen Anregungen dieser Stadt allen Nutzen zu ziehen wissen, den kluge Einsicht aus dem genialen Beispiel zu gewinnen vermag. Heinrich Hübner ist mit einem Tulpenstilleben über seine bisherigen Leistungen hinausgegangen; Theo von Brockhusen führt sich sehr hoffnungsvoll und frisch mit einigen Landschaften ein, und Rudolf Tewes, ein junger Bremer und ebenfalls eine neue Erscheinung, macht durch ein Selbstporträt mit schüchterner Bravour auf sich aufmerksam.

Auf die Kunst der Künstler dieses Grades passt ein Wort Goethes, das in seiner „Italienischen Reise" steht: „Es ist weit mehr Positives, das heisst Lehrbares und Überlieferbares in der Kunst, als man gewöhnlich glaubt, und der mechanischen Vorteile, wodurch man die geistigsten Effekte — versteht sich, immer mit Geist — hervorbringen kann, sind sehr viele. Wenn man diese kleinen Kunstgriffe weiss, ist vieles ein Spiel, was nach Wunder was aussieht." Mehr noch passt diese schöne Anmerkung auf die Kunst der malenden Frauen. In einer besonders interessanten Weise hat Alice Trübner sich ein Lernbares der Kunst angeeignet. Ihre „Puppe im Glassturz" ist ein Beweis dafür, wie-

viel „Lernbares und Überlieferbares" speziell in der Kunst ihres Gatten enthalten ist. (Übrigens bestätigt das auch A. Lamm mit ein paar Landschaften.) Wie die Frau hier zum Verräter an ihrem Mann wird, indem sie dessen „männliche" Kunstformel täuschend anwendet und dem Publikum zeigt, wie's gemacht wird, das wirkt wie ein sehr graziöser und lehrreicher Scherz. —

Über die Plastik, für die ein brauchbarer Raum in dem neuen Hause nicht zur Verfügung steht und die darum unübersichtlich und wie zufällig im ganzen Hause verstreut ist, bleibt nicht viel zu sagen. Es fehlt fast ganz an persönlich bedeutenden Werken und es lässt sich nicht verhehlen, dass die deutsche Skulptur, die zur Zeit zwischen alten Konventionen und neuen Stilinstinkten unentschlossen schwankt, im allgemeinen auf einem toten Punkte angelangt ist. Tuaillon zeigt alle Vorzüge seines selten gründlich gebildeten Akademismus und seines lebendig starken Neurömertums in einer riesigen Gruppe „Herkules mit dem Stier". Kolbe erzwingt, vor allem mit der „Dekorativen Figur" und dem „Jungen Mädchen" starke Sympathie und fährt glücklich fort in einem ganz plastisch gerichteten Streben. Eine Überraschung bereitet allein E. Barlach mit zwei Terracotten: „Russische Bettler". Das starke Talent Barlachs als Plastiker und Zeichner war einem sehr kleinen Kreis längst bekannt; doch gab sich nie Gelegenheit, darauf hinzuweisen, weil dem Rastlosen, nach vielen Seiten zugleich Strebenden sehr selten nur etwas Reifes gelang. Diese Figuren geben nun endlich Hoffnung, dass sich aus dem Most ein edler Wein abklären will. Es ist ein bemerkenswertes ornamentales Formgefühl in diesen Figuren und eine mit überlegener Vereinfachung arbeitende Psychologie; es schwingt die Erschütterung des Künstlers vor seinem Stoff in den Bildwerken nach, und doch ist das menschliche Erlebnis zugleich zu einem künstlerischen Formerlebnis geworden. Die



U. HÜBNER, WINTERLANDSCHAFT

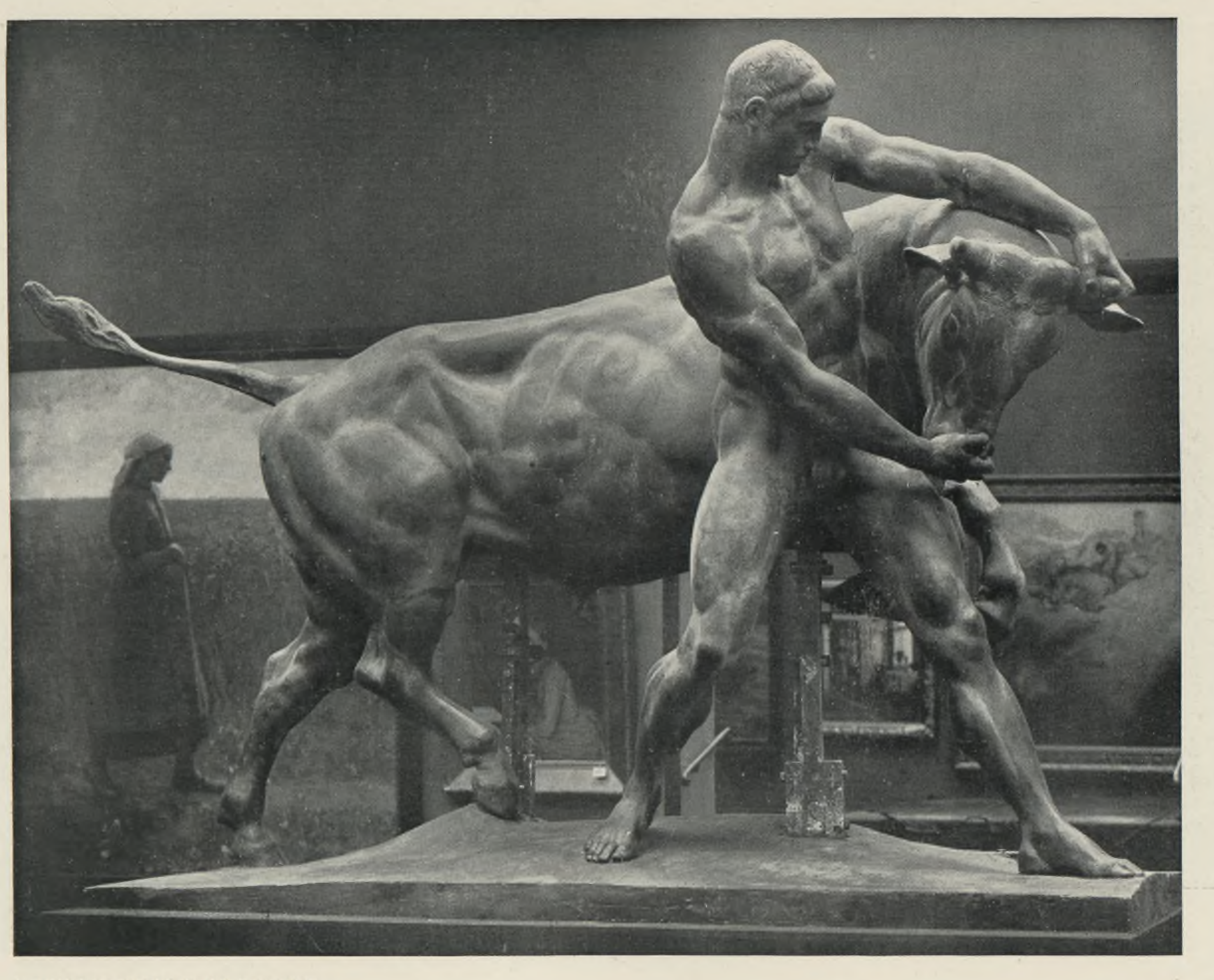


E. BARLACH, RUSSISCHER BETTLER

besondere Art dieser kleinen Figuren weist auf die Art japanischer Bronzen und auf die Plastiken Th. Th. Heines. Ein sozialer Charakteristiker steht dahinter und zugleich ein Dekorativer. Nach diesen Proben der Selbstzucht sind nun weitere schöne Früchte dieses im Sturm und Drang gereiften Könnens zu erwarten.

Die Leitung der Secession scheint dem Grundsatz zu huldigen: Die Form ist nichts, der Inhalt ist alles. Denn während die Qualität des Ausgestellten vortrefflich ist, lässt die Art der Darbietung auf vielen Punkten zu wünschen. Es ist zu wenig gethan, um das arg verbaute Haus gastfreundlich zu gestalten. Der Katalog ist betrübend sorglos hergestellt. Die Secession zählt den vortrefflichen Buchkünstler E. R. Weiss, der in diesem Jahr übrigens ausgezeichnete Stilleben ausgestellt hat, zu den Ihren. Warum überträgt sie diesem längst Erprobten nicht die Ausstattung des Buches. Warum sorgt sie nicht für einigermassen brauchbare Clichées; und warum bittet sie nicht einmal einen guten Stilisten — sie hat ja wertvolle literarische Verbindungen! — das Deutsch ihres Kataloges zu korrigieren. Siehe Seite 6. Und vielleicht wird auch noch soviel Phantasie unter den Mitgliedern aufzutreiben sein, dass jährlich ein neues Plakat gemacht werden kann. Heines Plakat ist ausgezeichnet; aber wie bei allen Heineschen Arbeiten ist sein karikierend gespitzter Witz nur für den Augenblick berechnet.

In vielen Dingen noch wäre der Organisation mehr Haltung zu empfehlen. Es gab der Reden



L. TUAILLON, HERKULES MIT DEM STIER

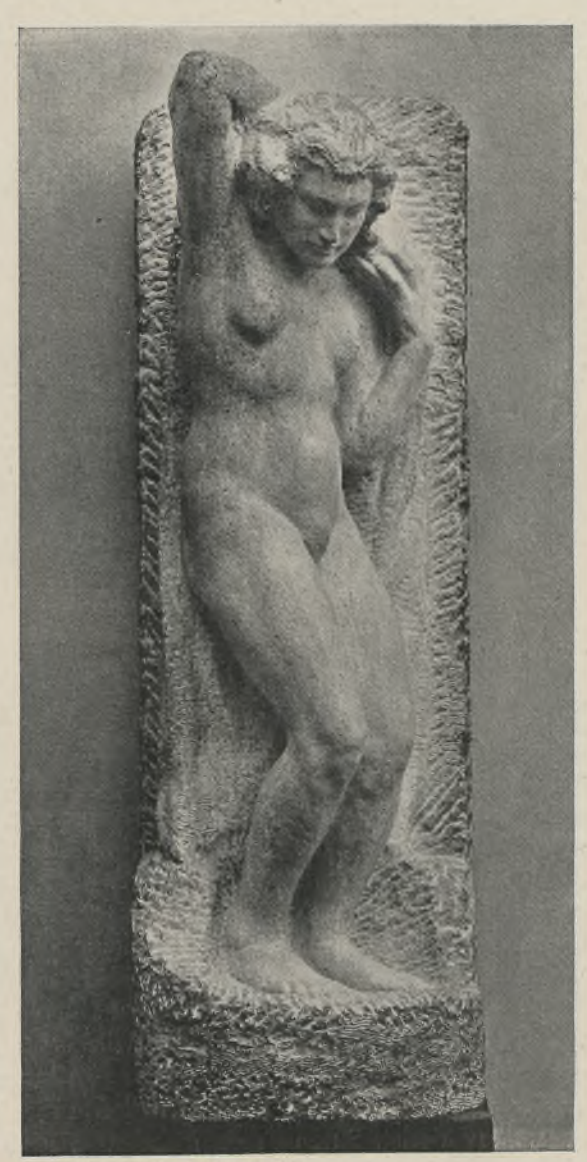


P. BAUM, LANDSCHAFT



K. HAGEMEISTER, TAUWETTER

diesmal zu viele; die Atteste über Ruhm und Unsterblichkeit sind gar zu laut ausgeteilt worden. Aber sei dem wie ihm wolle: Liebermann hat durch seine Lebensarbeit und durch sein Wirken für die Secession die Ovationen reichlich verdient, und mit lebhafter Herzlichkeit stimmen wir darum in den allgemeinen Beifall der alten und neuen Freunde ein.



G. KOLBE, DEKORATIVE FIGUR



HOKUSAI, PFERDCHENTANZ, FARBENHOLZSCHNITT SAMML. A. W. HEYMEL

VON JAPANISCHEN TÄNZEN

VON

FRIEDRICH PERZYŃSKI

Der Tanz war von jeher ein Ornament des japanischen Lebens. Schon in der Mythologie spielt er seine Rolle. Usume, die pausbäckige, lächelnde Göttin, lockt mit einem Solotänzchen, das in einer frechen Kankanbewegung gipfelt, die ihrem Bruder zürnende Sonnengöttin aus dem Versteck und versöhnt so verfeindete Herzen.

Die Elemente des Tanzes stammen aus China und Korea, und sie haben sich in Japan ziemlich rein erhalten bis auf unsere Zeit, wie überhaupt dem Inselvolk als Konservator altasiatischer Sitten die Palme gebührt. Man bekommt einen Begriff des Wesens, wenn man sich vergegenwärtigt, dass die körperliche Berührung, Küssen, Handreichen, Arm-in-Arm-Gehen in der Gesellschaft verpönt war, und jegliche Kunstform, vornehmlich die des Tanzes, eine Steigerung der Wirklichkeitserscheinung zum Idealtyp darzustellen hatte.

Gesellschaftstänze europäischer Art giebt es darum in Japan nicht. Für unsere alten Tänze mit den wohlklingenden Namen, aus denen uns das Parfüm einer die schöne Geste über alles schätzenden Zeit entgegenweht, bezeugte ein Japaner vielleicht ungeheucheltes Interesse, wenngleich er die Bewegung selbst als weichlich und den Sinn des Spiels als zu dürftig empfände. In den Worten des Abbé Arbeau*, der den Tanz als „praktisch“ interpretiert, weil man sich vor der Hochzeit beriechen und erproben könne, ob der Atem gut und man nicht etwa nach épaule de mouton dufte, in dieser unverhüllten Interpretation des Cinquecento-Abbé läge indes für einen Japaner das Eingeständnis übelster Barbarei. Doch würde er Arbeaus Ausspruch, die ja auch ein „cortegiano“ als eine Entgleisung empfinden musste, lieber und mit beson-

* die ich dem reichen Werke Bies entnehme.

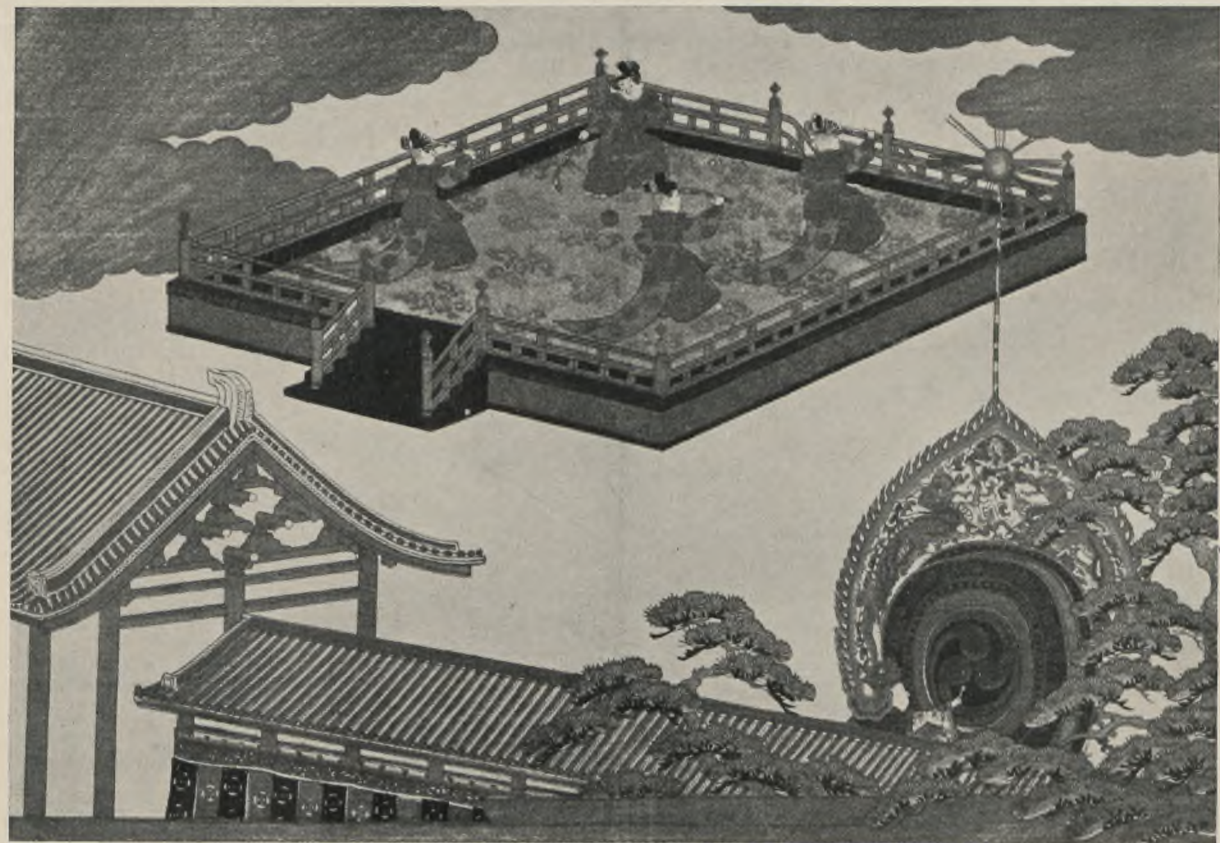
derem Nachdruck auf unsere modernen Rundtänze anwenden, die in ihm Verwunderung, tiefinnere Heiterkeit und Respekt vor der Dauer und Monotonie einer so „sinnlosen" Veranstaltung auslösen.

Denn die Japaner tanzen Literatur. In den Volkstänzen überwiegt das lyrische, in den klassischen Tänzen das dramatisch-epische Element. Von den mimischen Tänzen der frühesten geschichtlichen Zeit leben heute noch Kagura- und Bugaku-Tanz; der von einem Koreaner um 600 n. Chr. in Japan eingeführte Gigaku-Tanz ist gestorben. Aus einem Erntetanz, der zuerst von Bauern, dann von Priestern ausgeführt wurde, entwickelten sich infolge starker chinesischer Befruchtung im 14. Jahrhundert die No-Spiele, die eine Art dramatischer Tanzspiele darstellen.

Musik und Gesang begleiteten diese ehrwürdigen Tänze. Eine wenig melodiöse, schrille und lärmende Musik, von Harfen, verschiedenen Trommeln und Flöten erzeugt, die eine Wonne für das Auge und eine Qual für das Ohr bilden. Doch gewöhnt es sich an diese Klänge, so empfindlich sie zuerst verletzen, und man wird bald gewahr, dass die bizarre Musik die Sprache der Glieder wirksam accentuiert.

Ich fühle mich wie in einem Kiefernwald, in dem mir aufgegeben wurde, die Nadeln der Bäume zu zählen, nun ich von dem Inhalt und dem übrigen Beiwerk der alten Tänze sprechen soll. Mythologische und historische Scenen und ästhetische Momente aus dem Leben wurden auf den Tempel- oder Palasttanzbühnen dargestellt von Mitgliedern berühmter Tänzer-Dynastien, deren Gesicht eine Maske schützte, wenn ein bekannter Typus der Geschichte oder Legende interpretiert wurde, deren schlanker Körper gehüllt war in die malerische, das Auge mit den höchsten sinnlichen Freuden ergötzende Hoftracht romanhafter Zeit. Die Hände sind selten frei; der Kagura-Tänzer ältester Epochen trägt einen Zweig der heiligen Sakaki-Pflanze, die jungen Mädchen, die noch heute in Nikko und Nara auf der Kagura-Bühne agieren, ein Schelleninstrument in der Hand. Auch der Fächer spielt, besonders bei den No-Tänzen, eine wichtige Rolle.

Hokusais Meisterschüler Hokkei hat auf einem Blatte von ungewöhnlichem Format ein Bugaku-



HOKKEI, SCENE AUS DEN BUGAKU-TÄNZEN: SCHLAGBALLSPIEL, FARBENHOLZSCHNITT — BES.: E. ORLIK

Tanzstück veranschaulicht. Auf dem Hofe vor dem Kaiserpalast (den man sich als eine Anreihung verschiedener niedriger tempelartiger Gebäude vorzustellen hat), erheben sich zwei Tanzbühnen, von rotlackiertem Geländer umgeben, mit sorgfältig geglättetem brokatbelegten Fussboden. In den den Hof umfriedigenden Wandelgängen ist für jede Bühne ein besonderes Orchester links und rechts untergebracht, von der hier nur die grosse Trommel der linken Kapelle und ihr Trommelschläger sichtbar wird. Die verschiedenen Bühnen und das doppelte Orchester symbolisieren die beiden Geschlechter; die mehr elegischen weichen Bewegungen nebst der zarteren Musik der rechten Seite das weibliche, die herbere Formen aufweisenden Aufführungen der linken Abteilung das männliche Prinzip. Die vier Tänzer, angethan mit dem reichen Schleppkleid der Fujiwarazeit, vollführen das Schlagballspiel.

Die Art, wie sie es thun, wird als Tanz aufgefasst. Die Hofrobe (von deren Farbenpracht Hokkeis Holzschnitt nur eine unvollkommene Vorstellung giebt) erfordert ein sicheres, trainiertes Schreiten; die Wendungen haben mit einem eleganten Elan zu erfolgen. Jede Bewegung des Schlägers zusammen mit Arm- und Körperumriss enthalte eine Linienkantilene, oder eine Sünde gegen die Gesetze des schönen Stils ist begangen.

Dieser Abschnitt des Bugaku-Tanzes wird ohne Masken gespielt. Er zeigt ein Stück Sittengeschichte, und die Typen sind gleichgiltig. Die Anknüpfung an eine bestimmte Persönlichkeit oder ein Begebnis der Geschichte führt zur Anlegung der Maske; beispielsweise der auf der „männlichen“ Seite aufgeführte Ryowo-Tanz, der von den Unterthanen des chinesischen Königs Ryowo zu dessen Ehren komponiert wurde. Es heisst, König Ryowo trug im Kampfe stets eine Maske, und darum tanzt der Tänzer den Einzug des siegreichen Königs in seine Stadt mit einer drachenköpfigen Maske (ryo kann auch „Drachen“ gelesen werden).

Scenen von ähnlichem, nur noch komplizierteren Inhalt bilden auch das Repertoir der No-Bühne. Die No-Aufführungen sind häufig mit



STIL DES MORONOBU, GENROKU-TANZ, FARB. TUSCHZEICHNUNG — SAMML. HEYMEL



HARUNOBU, HERBSTSERENADE, FARBENHOLZSCHNITT SAMML. HEYMEL

unseren Opern verglichen worden, weil die in Monologen und Dialogen gesprochenen und gesungenen Worte, denen alte, schwerverständliche Texte zugrunde gelegt werden, durch den rechts hockenden Chor und das im Hintergrunde meist aus vier Mann bestehende Orchester begleitet oder ergänzt werden. Korins leise karrikierende Tuschskizze giebt einen Ausschnitt der No-Bühne (des einzigen Theaters, das von der Nobilità besucht wurde). Es ist ein Shimai, eine kostümlose Probe; die Tracht der Musikanten und des Tänzers sind Alltagskostüme der Genroku-Zeit. Das Orchester spielt molto agitato; die Pauke dröhnt; am anderen Ende quinkeliert die Flöte; in der Mitte werden Tsuzumi und Odo (die „milde" und die „harte" Handtrommel) mit einem Furor bearbeitet, dass es in den Eingeweiden der Zuhörer zu zwicken beginnt, zumal wenn der Trommelschläger in kurzen Intervallen mit gellenden A-i Lauten pointiert.

In Wirklichkeit ist die Geste des Musikanten etwas gemessener, Würde atmen auch sie, wie der Chor und die Akteure. Bald teilt sich der tiefe Ernst, der die No-Spieler und die aristokratischen Zuschauer in den wappengeschmückten, leise raschelnden Seidenroben beherrscht, dem anfänglich lächelnden Europäer mit. Er fühlt, dass hier eine vielleicht bizarre, doch an die edelsten Instinkte eines alten Kulturvolkes sich wendende Kunst geübt wird, eine Kunst voller bewusster Naivetät, von einer fast beengenden Grösse des Stils. Wenn der Held des Spiels unter dem Klang der Trommeln und Flöte hinter dem schweren Brokatvorhang des Garderobezimmers hervortritt und die sog. Schwebebrücke, einen bedeckten Verbindungs-



KORIN, NO-TANZPROBE (SHIMAI)
AUS DEM BUCHE: KORIN GWAFU, IM BESITZE DES AUTORS

gang zur Bühne, und diese selbst bis an die Brüstung abschreitet, mit einer unnachahmlichen Grandezza und einem dumpfen Widerhall des spiegelglatten Bodens (unter dem hohle Thongefässe als Schallverstärker aufgehängt sind), wenn er sich wendet und den Arm mit dem gefalteten Fächer in halber Beugung ausstreckt und dann einen Augenblick verharrt, gewahrt man, dass Körper und Kopfhaltung mitsamt der Kleidung (es ist stets der himmlischste Brokat) ein Porträt ergeben, dessen Auflösung die hölzerne Maske bildet. Je länger man den durch die weissen Tabi (engen Knöchelsocken) scharf accentuierten Bewegungen dieses eingesichtigen Wesens folgt, desto unheimlicher tritt der in seinem individuellsten Ausdruck vom Maskenschnitzer erfasste Typus vor unsere Seele. Kein guter No-Spieler fällt aus dem Rahmen seiner ihm von der Maske vorgezeichneten Rolle mit irgend einer Bewegung, die nur anzudeuten hat und vom Zuschauer in vollendete Aktion übersetzt werden muss. Man weint nicht, sondern bringt nur die Hand in elegantem Bogen den Augen nahe. Oder ein Durchschreiten der Bühne mit mählich wachsendem Donner stampfender (fast ist dieses Wort zu roh) Füsse bedeutet eifersüchtige Erregung.

Einem Menschen mit feinen Sinnen geben diese No-Spiele, in die oft schwerdeutbare Tänze eingelegt werden, unvergessliche Erinnerungen. Die schlichte niedrige Bühne und ihr edelgemasertes Holzwerk, der Mangel an Dekorationen (nur die hintere feste Wand der auf drei Seiten offenen Notanzhalle ist mit einer breitverzweigten Kiefer in wuchtigem Stil bemalt), die klassische Naivetät, mit der Choristen und Musikanten in schönfarbigen Festgewändern auf der Bühne postiert sind, die Schauspieler selbst in Brokatkostümen, deren Töne sich steigern wie die Strophen eines hinreissenden Gedichts, in beseelten Attituden, in einer jahrhundertelang gepflegten Gliedersprache, die wundervoll selbstverständliche Kunst des Maskentragens, dieser Masken von langsam erwachendem und eine Katastrophe des Menschenlebens voll ausschöpfendem Ausdruck, wie ihn nur eine Meisterhand aus totem Holz hervorzaubern kann — hat sich hier nicht alles zu einem wiedererstandenen Hellas vereinigt?

※

Die Zahl der Volkstänze ist Legion. Ihre Mannigfaltigkeit haben vornehmlich die Holzschneider, die getreuen und liebenswürdigen Chronisten des Tokugawa-Régime, auf reizenden Blättern geschildert. Viele dieser Tänze scheinen undiszipliniert und wenig mehr als ein elegantes Hüpfen; Kopf, Hals, Oberkörper und Hände übernehmen die sprechenden Funktionen. Nirgendwo ein bacchantisches Rasen; selbst die Spielwut einer so ausgelassenen Zeit wie der Genroku-Ära (um

1700) übersetzt der Künstler unserer Tuschzeichnung, der Moronobu stilistisch sehr nahesteht, in massvolle Fröhlichkeit. Es tanzen weniger die Beine als die in schönen Wellen dahinfliessenden Umrisslinien der Körper, und wie der Tanz durch sekundäre Faktoren ausgedrückt wird, so auch die Musik. Sie liegt im Fassen der Flöte, in der reizenden Halbmond-Architektur des vornehmen Jünglingskörpers, der bei Harunobu seiner Geliebten eine Serenade bringt. (Darf man vor diesem köstlich zarten und distinguierten Blatte an den Ausspruch eines „besseren" Kenners der japanischen Kunst erinnern, der die Holzschnittkunst des Inselreiches scharfäugig und aller Musen Gaben teilhaftig mit unserer Ansichtspostkarten-Industrie vergleicht? Der Herr heisst Münsterberg.)

Allerhand Attribute (Fächer, Pferdchen, Blumenzweige, Schwerter, die breiten Basthüte u. ä.) schaffen reizvolle Variationen des Einzel- oder Gruppentanzes, bei denen jede Figur ein Einzelglied bildet; und dann auch die Dekorationen, wie beim Tanz des Laternenfestes oder bei dem schönsten der heute in Japan aufgeführten Tänze, dem zur Feier der Kirschblüte alljährlich in Kyoto abgehaltenen Miyako Odori.

In einer Tanzschule empfangen die jungen Geishas jahrelang Unterricht in eleganter und beziehungsreicher Bewegung, und wenn sie den ganzen lyrischen Tanzkanon kennen, dürfen sie sich zur Kirschblütenzeit in dem aus schönem Holze gezimmerten Tanzhaus in der Hanamikoji, einer Strasse in der Nähe des Maruyama-Parkes von Kyoto, produzieren. Zu beiden Seiten der Bühne, auf Estraden, sitzen Sängerinnen und Musikantinnen, ein reizender Flor gleichgekleideter junger Mädchen mit den kleinsten Händen der Welt. Unter den Estraden und auf der Bühne selbst schreiten dann die Geishas einher, bunt und doch gedämpft gekleidet wie Japans Blumen, bewegen taktgerecht Schultern, Hände und Blütenstrauss oder Fächer und führen ein wundersames lyrisches Ballet auf, im poetischen Flackerlicht unzähliger Lampions, mit den koketten Farben ihrer kunstvoll abgestimmten Gewänder, mit andeutendem Heben und Senken der Schultern und einer geheimnisvollen Sprache der Hände. Ob nun „Wasser-



SHUNYEI, TANZBEWEGUNG DES SCHAUSPIELERS NAKAMURA KINZO IN EINER WEIBLICHEN ROLLE — SAMML. HEYMEL

fall“ oder „Ahornröte“, die Zeit der Kirschblüten oder ein Tempelfest in Uji getanzt wird, und die lyrischen Empfindungen eines schönheitstrunkenen Japaners noch dazu, das Ganze ist, zumal in der unmittelbaren Nähe eines fackelbeleuchteten Parkes voller blütenübersäter Kirschbäume, ein entzückend poetischer Traum.

Das Volk selbst freilich durchbricht an den Matsuri-Tagen, den Tempelfesten, oft die Schranken der von japanischen Castigliones diktierten und auch von Geishas geübten massvollen Bewegung. Wenn im Sommer an den Gion-Festen die schweren Götterladen in feierlicher Prozession von hunderten von jungen Leuten, die mit nicht viel mehr als Hemd und weissen Schläfenbinden angethan sind, durch die Strassen Kyotos getragen werden, wenn beim rhythmischen „joissa joissa“ Schreien der auf den leichten Schultern schwankende Götterschrein, der die Erde nicht berühren darf, freudespendend in sanften Wellenbewegungen weiter und weiter gleitet, packt eine seltsame Erregung auch den Zuschauer, und er versteht den Rausch dieser in wildem Rhythmus dahinstürmenden Prozession: Dionysos zieht triumphierend durch eine kunstgebändigte Stadt.



HOKKEI, NO-TANZ-SCENE — STÄDT. MUSEUM IN BREMEN



BRIEFE VON HANS VON MARÉES

MITGETEILT VON

ROBERT GRAF

n einem über Hans von Marées gehaltenen Vortrage wurde die damals durchaus nicht unwahrscheinliche Vermutung ausgesprochen, er habe nie geliebt. Dem war nicht so. Gott sei Dank, möchte ich hinzufügen. Im folgenden veröffentliche ich fünfzehn an eine Dame* der vornehmsten Wiener Gesellschaft gerichtete Briefe,** aus denen selbst im Auszuge, mehr noch aus den nicht mitgeteilten Stellen, die einfache grosse Liebe eines vornehmen, starken und immer wieder unschuldigen Herzens spricht. Und so können wir die Worte Pidolls, Marées sei in seiner künstlerischen Gesinnung gross und rein gewesen, wohl auf sein Herz und seine ganze Persönlichkeit ausdehnen.

Allerdings ist diese Neigung etwas einseitig Beschränktes geblieben, ähnlich einem zur gegebenen Zeit selbst entflammten Feuerwerke, das ohne eine fremde Glut zu entzünden, sich fast ungesehen in weiter Ferne verzehrt. Ob die vom Himmel wieder herabgestürzten Funken jemals ganz erloschen sind?

Nähere Angaben zu machen, ist mir nicht erlaubt; ich halte es auch für überflüssig. Einmal mag immerhin der Augenblick kommen, in dem der allmächtige Genius einen Frauennamen in die Unsterblichkeit emporrettet. —

Marées kam in der Frauenbeurteilung zum Teil vielleicht von Schopenhauer; und seine nun

---

* Damals noch Mädchen, reizend in fröhlicher Jugendfrische, selbst ein wenig Malerin.

** Eine sehr grosse Anzahl ist vernichtet worden oder in Verlust geraten.

folgende Wandlung und Entwicklung zu beobachten, ist interessant. Anfänglich nennt er „die Wesen ohne Schnurrbart" Sirenen. Das Wort „Dame"* hat bei ihm nicht die allerbeste Bedeutung; am 19. September 1873 schreibt er, dass die Damen die Männer gewöhnlich nur von Leistung und Arbeit abhalten und im vorletzten Schreiben meint er, der Künstler müsse von einer liebenden und geliebten Frau verlangen, dass sie ihn in der Liebe zu seinem Berufe und zu dessen Ausübung unterstützt, nicht aber darin hindert, was bei den meisten Damen zu befürchten wäre. Vom neunten Briefe an — das Wort soll zum erstenmal in der Sixtinischen Kapelle gefallen sein —, wird ihm die angebetete Gestalt zu einer Art von Doppelwesen, das ihm zuweilen als Pallas Athene, der heldenbeschützenden Göttin, zuweilen in ihrer Wirklichkeit gegenübertritt. Und es ist, trotz der immer wiederkehrenden scherzhaften Wendungen, genug Ernst dabei. Die Sirenen verschwinden, ihr klingender Strand taucht wieder ins Meer hinab; wenigstens wird die „carissima e simpatichissima scolare" nicht mehr zu ihnen gerechnet, ja, als Pallas schützt sie sogar vor solchen Gefahren, wie einst den göttlichen Odysseus.

Ich glaube, dass die meisten grossen Männer, Napoleon und Bismarck zum Beispiel, zu den Künstlern zu rechnen sind, weil ihre Aussprüche das verborgene Wesen der Dinge treffen, erhellen und offenbaren. Die Persönlichkeit ist eben in allem alles. Auch meine ich, dass Marées in seinen schnell hingeschriebenen, nicht abgewogenen Briefen durch die Erkenntniss des Wesentlichen, durch Anschaulichkeit und Phantasie sich künstlerisch wirksamer erweist als unzählige Schriftsteller. Wie richtig ist die Beschreibung der nächtlichen Seefahrt nach Sorrent, wie wirklich erscheint die Bacchusphantasie des XI. Briefes, wie scharf und hell ist der Spiegel, worin er nachdenkend sich selbst erblickt. Und herrlich ist das Wort an die vom Auge und Herzen Erwählte: „Seien Sie ganz Sie selbst, auch gegen mich!"

Eine malerische Vorstellung ist es, wenn er sich nach den beiden zarten Händen erkundigt, denen er gern die herrlichsten Rosen einfügen möchte.

An Datierungen gewinnen wir Einiges. So Beginn und Vollendung der Neapeler Fresken (I. Freitag 18. VII. 1873: „Morgen beginnt die Arbeit an den Mauern" und im IV. berichtet er den Abschluss); wir hören vom florentinischen Kloster, von Rom und Ischia. Im ersten Schreiben findet sich, wohl auf Wunsch der jugendlichen Malerin, eine kurze Anleitung zu einer naiven Erlernung der Malerei, die er im folgenden als „seine schöne Fleckentheorie" bezeichnet. Das scheint mit der Art von der Pidoll berichtet im Widerspruch zu sein: wir müssen aber einerseits bedenken, dass es sich um eine Vorschule handelt und andrerseits, dass über die Farbenbehandlung des Meisters noch lange nicht das letzte Wort geschrieben ist. Wir brauchen nur an seine Gewohnheit, die Figuren im freien Himmelslichte darzustellen oder an seine Ansichten über Farbe, Licht und Schatten zu denken. Das ist eben an ihm wunderbar: wie er uralten Kunstgesetzen die malerische Freiheit einer neuen Zeit vereint.

Marées ist ganz er selbst geworden. Den Abschluss seines Werkes bilden die Existenzbilder der aetas aurea, die man als stimmungsvolle Monumentalmalerei, oder als monumentale Stimmungsbilder* bezeichen kann. Viele von ihnen wirken wirklich wie der Künstler es wollte: „beruhigend, wie nach dem Tage das Abendsonnenlicht".** Seine Gestalten werden seine eigensten Gebilde; sie sind wie Mitglieder einer mächtigen, weitverzweigten Familie, man könnte von einer geschlossenen, dem grossen Kunstreiche angehörenden Sippe sprechen.***

Wir wollen Sorge tragen, wie es der Meister in diesen Briefen ausspricht, die vorzüglichsten Seiten der Kunstwerke zu erkennen, statt der mangelhaften, dann wird uns vor seinen Bildern jene schöne stille Musik zu ertönen scheinen, von der Wölfflin geschrieben hat.

---

* Schopenhauer: „Die eigentliche europäische Dame ist ein Wesen, welches nicht existieren sollte."

* Was die „Stimmung" betrifft, so scheinen einige Werke der mittleren Periode unter dem Einfluss von Giorgione, oder wenn man will von Giorgione-Tizian entstanden zu sein. Ich verweise auf: Römische Vigna, römische Landschaft (gemalt 1870-71), nackte Gestalten (gemalt 1874), Ekloge (nach 1875). Allerdings sind sie mir nur aus Reproduktionen bekannt.

** Bei Fiedler.

*** Das eigene Gesicht des Künstlers war wohl häufig massgebend.



I diavoli tengano sempre una buonissima memoria specialmento quando s'incontrano con angeli: anche che siamo angeli di giorno a giorno.

I.

Neapel, 18. Juli 1873.

. . . — Sie müssten eigentlich wissen, dass ich Versprechen selten halte, mich aber hie und da bemühe, mehr zu leisten, als ich verspreche. Bei einer gewissen Fähigkeit, mich in die Lage Anderer hineinzudenken, ist es ein Zug meines guten Herzens, dass ich Ihnen bisher nicht wissentlich Langweile bereitet habe. Doch kein Mensch entgeht seinem Schicksale und selbst Sie nicht. So hören Sie denn! Die erste Bedingung, um in einer Kunst etwas Gutes zu leisten, ist der Takt. Hier stehe ich nun schon da wie Faust. Denn um zu erklären und deutlich zu machen, was ich damit meine, müsste ich schriftlich viele, viele Seiten ausfüllen, wobei dann allerdings sich auch herausstellen würde, dass eben dieser Takt die erste und auch die letzte Bedingung zu allem künstlerischen Treiben in sich schliesst. Ist man sich nahe, so bieten sich tausend Gelegenheiten dar, die Einem den Ausdruck der eigenen Gesinnung und Meinung erleichtern; und auch wenn man lange zusammengelebt, kann Einer dem Andern mit wenig Worten viel sagen, doch so auf Distanze zu wirken, befällt mich doch bei meiner mangelhaften Ausdrucksweise eine gewisse Furcht, missverstanden zu werden. Und zumal bei einer Kunst, die Dinge sagen soll, für die keine Worte gemacht sind. Bei der grössten Achtung für Ihre Auffassungskraft. Indessen erscheint es mir ganz richtig, dass Sie jetzt ein Stilleben malen. Ich mache Sie piccola pittrice (verzeihen Sie diese Interjection) darauf aufmerksam, dass Sie dabei niemals einen Gegenstand für sich betrachten, sondern stets beobachten, wie sich derselbe zu seiner Umgebung verhält, sei es nun in seiner Begrenzung, d. h. Form, oder auch in der Farbe. Wenn Sie sich das zur Gewohnheit machen, so werden Sie bald dahinter kommen, dass man rund malen kann ohne zu modellieren. Unser Auge nimmt zunächst in der Natur nur verschieden begrenzte und gefärbte Flecken wahr und nur unsere Erfahrung und unser Wissen lassen uns auch die ganzen Gegenstände erkennen. Schon die blosse naive Nachahmung dieser Flecken bringt stets eine gewisse Täuschung hervor. Davon würde ich an Ihrer Stelle ausgehen, weil Sie auf diese Weise zuerst dazu kommen, die Mittel, mit denen man nachahmt, zu beherrschen. Ganz falsch ist es, sich die Manier, die Handgriffe eines Andern anzugewöhnen, weil man sich damit einen Block zwischen die Augen und die Natur, der besten Meisterin setzt. Es versteht sich ganz von selbst, dass auf diese Weise kein erschöpfendes Bild gemalt wird, doch wollen wir heute bei diesem Punkte stehen bleiben, weil sich dann nach und nach aus diesem rohen Block etwas Feines herausmeisseln lässt. Es kommt auch darauf an, ob Sie an das, was ich sage, glauben können: das ist eine conditio sine qua non. Also denn nach dem italienischen Sprichwort chi va piano arriva sano, wer langsam geht, erreicht sein Ziel gesund. Wenn Sie sich auch mit Blumen befassen möchten, so würden Sie um so mehr himmlische Kränze durchs irdische Leben flechten und weben. Doch ich bin des trocknen Tones nun endlich satt, möcht einmal wieder den Teufel spielen. Nein, haben Sie keine Angst, die Hitze, wenn auch Teufelselement, macht mich dazu unfähig. Ich fühle mich ganz Mareesel. Freuen Sie sich, dass Sie Gebirgsluft athmen können. — Um der Hitze einer Nacht zu entgehen, kam ich neulich auf den Einfall, um Mitternacht auf einem kleinen Kahne nach Sorrent zu fahren, doch da machte ich die Erfah-

rung, dass zur Nacht es zur See noch heisser ist als auf dem Lande. Aber es war doch eine der reizendsten Nächte, die ich erlebt habe. Die See spiegelglatt, der hellste Vollmond, dazu noch später Frau Venus, die strahlend die rauchige Werkstätte ihres Herrn Gemahls verliess und sich im Meere spiegelte. Nur hie und da strich geisterhaft ein Fischerkahn bei uns vorüber; bis sich endlich ein frischer Wind erhob, der das Meer gleich schwarz erscheinen liess, auf dem wir dann mit aufgezogenen Segeln uns schnell unserem Ziele näherten und mit der aufgehenden Sonne erreichten. Sorrent mit seinen Gärten ist schon ein kleines Paradies, wenn ich Zeit hätte, führe ich jede Woche hin. Es sind keine Sirenen dort, aber ein Gasthof nennt sich zu den Sirenen und solche könnten wohl da einmal ihr Quartier aufschlagen. — . . .

Der Schluss, der leider ein wenig verfrühte Ihres Briefes hat mich bewogen, Sie in den Teufelsorden aufzunehmen, und zwar verdienen Sie einen verteufelt hohen Rang in demselben. Also carina diavoletta oder diavoletta carina, als solche werden Sie zur Zeit der festlichen Aufnahme Ihr Diplom empfangen. — . . .

(Unterschrift) Der arme, jetzt ein wenig gebratene Teufel, Maresele genannt.

II.

Neapel, den 9. Sept. 1873.

Gestern Abend wurde ich durch ein verteufeltes Kunstwerk überrascht. Es ist schwer zu sagen, ob die glückliche Wahl des Gegenstandes oder die Conzeption und Verarbeitung mehr zu loben ist. Nun, in meine Hände gelangt, wird es demselben an einem würdigen Platze nicht fehlen. Hoffentlich und anscheinend hat meine schöne Fleckentheorie Wurzel gefasst.

Indess soll ich wohl die gestellte Frage unverzüglich beantworten? Fast möchte ich mich weigern und darin Ihrem teuren Beispiele folgen. Ist das recht, so gut gemeinte Fragen, wie die meinen, unbeantwortet zu lassen?

Doch ich will Ihren allerhöchsten Unwillen nicht erregen, und meinem Naturell folgend, ganz zahm und artig folgen.

Erstens also habe ich vor 3 Wochen eine Fortsetzung zu meinem ersten höchst erbaulichen Kunstschreiben verfertigt, aber allerdings dieselbe, zunächst aus Zerstreutheit, statt abzusenden, in der Tasche mit herumgetragen, ein Los, das meinen Schriften häufig genug zufällt. Zweitens folgt hier eine Beschreibung meines täglichen Lebens. Wie die meisten Menschenkinder stehe ich morgens auf. Ohne weiteren Verzug, als den Genuss von etwas gefrorener Limonade, gehe ich an die Arbeit. Zuerst also den Arbeitern ihre Tagesarbeit bestimmen, das heisst, die Grösse des Stückes Mauer angeben, das ich bemalen will. Dann wird einige Stunden nach dem Modell in Oel gemalt und zwar in der grössten Eile; dann ist der Grund präpariert, und da muss nun oft kolossal viel an einem Tage zusammengearbeitet werden, bei welcher Gelegenheit nicht nur Kopf und Hand, sondern auch der ganze Körper in Anspruch genommen wird, da man oft recht verzweifelte Stellungen einnehmen muss. Bei einer solchen Geistesgegenwart verlangenden Arbeit vergisst man zwar selbst die erdrückendste Hitze, aber ist der Abend herangenaht, so ist man auch zu allem unfähig. Dann lass ich mich höchstens von einer Leib und Seele erschütternden Carosetta zum kleinen Hafen hinfahren und mir von der See den Rest geben. Die Seeluft setzt Einen dann wenigstens in Stand, sein Souper mit einigem Behagen zu halten; schlecht gespielte Strauss'sche Walzer, korallenfeilbietende Hausierer, scheussliche Moden noch übertreibende Neapolitanerinnen treiben einen dem Lager zu, wo Freund Morpheus von summenden, stechenden Janzaren nur zu bald vertrieben wird. So geht es seit sechs Wochen Tag für Tag. Ist es da ein Wunder, wenn zuletzt statt eines Menschen oder auch Teufels nur ein dünner Sommerfaden übrig bleibt, mit dem wenig abzuspinnen ist? . . . —

III.

Neapel, 19. Sept. 1873.

. . . — Wenn ich sicher wäre, dass die Wesen ohne Schnurrbart so verschwiegen wären, wie die mit, so würde ich Ihnen jetzt sehr — sehr viel zu sagen haben. Doch wollen wir jetzt einmal zuerst mit Ihnen beginnen, in Parenthese, an meine barsche Manier müssen Sie sich nun schon gewöhnen. Wenn Sie zufrieden mit sich wären, so wäre auch alle Hoffnung verloren, denn das müssen Sie wissen, dass der Künstlerstand der wahre Stand der Unzufriedenheit mit sich ist. Je weiter man gelangt, desto grössere Ansprüche stellt man an sich: das alte Sprichwort: lang ist die Kunst, kurz ist das Leben, bewährt sich nur zu sehr als zutreffend. Uebrigens bin ich auch nicht direkt der Ansicht, dass der Schnurrbart das allein seligmachende Mittel zum Leisten ist; jedoch sind den Frauen grössere Hemmnisse in den Weg gelegt. Vor allen Dingen hinderlich ist es ihnen, dass sie vorzugsweise und in erster Linie Damen sein wollen, mit anderen Worten die Männer mehr vom Leisten abhalten, anstatt sie darin, wie ihre Geschlechtsgenossinnen, die Musen, anzueifern und zu bestärken. Wer etwas leisten will, darf den Teufel darnach fragen, was man sagt, sondern muss unverrückt sein Ziel vor Augen

haben; und das soll nicht ganz leicht sein. Man muss sich mehr für eine Sache als für die Leute interessieren. Vor allem aber muss man lernen, das Gute vom Mittelmässigen zu unterscheiden; das ist der einzige Weg zum Heil. Glauben Sie nicht, dass ich Sie einschüchtern will, sondern ich gebe Ihnen nur zu überlegen, was doch erwähnenswert ist. Bei allen Leistungen von dauerhaftem Werte spielt der Charakter eine grössere Rolle als man glaubt. Das grösste Hindernis bleibt stets die gute Gesellschaft; um comme il faut zu sein, bedarf es nicht mehr Verstandes, als der eines Nussknackers, während die verlangten, erbärmlichen Rücksichten den Gescheiten seiner besten Zeit und besten Gedanken berauben. Ein Mann kann sich über dergleichen Dinge mit Leichtigkeit hinwegsetzen; aber einer jungen Dame dürfte das schon eine schwierige Aufgabe sein, wenn auch nicht unmöglich. So, für heute erlassen Sie mir die Fortsetzung meiner Predigt; Sie müssen wissen, dass ich heute schon eine lebensgrosse Giovinetta in einen Orangenhain gesetzt habe, am liebsten wäre es mir gewesen, ich hätte Ihr liebes Konterfei statt dieses machen können. Aber Ihre Photographie ist zu sehr verschieden vom Original. — . . . . . — Doch muss ich Sie zunächst noch um sechs Wochen Urlaub bitten, damit ich als ein Mann erscheinen kann, der in Wahrheit etwas geleistet hat. So lange brauche ich, um mein ganzes Werk, das Jahre in Anspruch zu nehmen schien, zu vollenden. Einen solchen Einfluss hat die italienische Luft auf mich ausgeübt.*

Diese neue Erfahrung lässt mich allerdings mit Grauen an den Norden und speziell an Dresden, die Capitale der Mittelmässigen, denken. Ich habe grosse Pläne, sobald sie sich realisieren oder die Möglichkeit dazu sich herausstellt, so werde ich dieselben Ihnen mitteilen . . . — Es wird dunkel und ich schliesse. Duncque carissima carina non dimenticate me poveretto, perchè sarebbe poco bene a me di cantare come la mia bella vicina: Ti voglio ben assai e tu non pensa me — . . .

IV.

Florenz, 3. Dezember 1873.

. . . — Die Wahrheit zu gestehen, befand ich mich die ganze Zeit in einem sehr anormalen und jedenfalls für das Briefschreiben höchst ungeeignetem Zustande, der erklärt und entschuldigt wird durch die für mich allerdings grossen Anstrengungen. Zu Beginn voriger Woche bin ich mit meinen Arbeiten in Neapel zu Ende gekommen und gleich darauf über Rom hierher gereist. Es war meine Absicht, nach Deutschland zu reisen, die habe ich aber, da ich in der That zu sehr der Erholung bedarf, vorläufig aufgegeben. Dafür habe ich aber hier ein Lokal in einem reizend gelegenen Kloster gemietet und wenn wir es bei der Ortsbehörde durchsetzen können, werden wir nach und nach Herren des ganzen Gebäudes werden. Was ich mir nach dieser Seite gewünscht, scheint nun in Erfüllung zu gehen — . . .

. . . — Soeben habe ich Frau Koppel aufgesucht und habe da zu meiner Ueberraschung gehört, dass la bella** in diesen Tagen hierher kommt. Da wird denn wohl die Zeit nicht fern sein, wo auch die carina** hier erscheinen wird und ebenso la graziosa,** um dann den Sirenengesang in choro anzustimmen. Dann würden Sie im Frühjahr nach der Heimat*** Ihrer Kolleginnen wandern und sich bei der Gelegenheit überzeugen können, welche Schandthaten ein von den Sirenen Bethörter verrichtet hat. Diesen Brief, es ist der fünfte, schicke ich jetzt definitiv ab — . . .*

V.

Neapel, 1. Juli 1874.

. . . — Ein trauriger Anlass rief mich zu Beginn des Frühjahres nach Deutschland und nachdem ich dort meinem von mir hochverehrten Vater die letzte Ehre erwiesen hatte, strebte ich sobald wie möglich die Stätte trauriger Erinnerungen zu verlassen und kehrte so über Paris nach Florenz zurück. Dort hatte indessen Hildebrand den Kauf eines Klosters abgeschlossen, wo nun jetzt auch für mich eine bleibende Stätte bereitet wird. Wenn Sie nach Florenz kommen und den berühmten Aussichtspunkt Bello-Sguardo besuchen wollen, so können Sie nicht vermeiden, bei der Statue des S. Francesco vorbeizukommen. Das Bildwerk ist schlecht, doch, wenn auch mit bedauerndem Gesichtsausdrucke, zeigt seine erhobene Hand dahin, wo der stets fidele Giovanni Cerbero weilt. Unmittelbar hinter ihm — dem Heiligen — öffnet sich gross und weit die Pforte des Verderbens. Doch fürchten Sie nichts und treten Sie unbekümmert hinein, das höllische Ungeheuer wird Sie sofort als Herrin begrüssen. Oben aus den ehemaligen Zellen geniesst man die herrlichste Aussicht auf die friedlichen Stätten, denen unsere Kultur soviel zu verdanken hat. — Da es jetzt gar zu heiss in Florenz ist und bei uns gebaut wird, so lebe ich für die zwei Monate Juli und August hier

** Im Gegensatze dazu soll Marées in einem leider verloren gegangenen Briefe geschrieben haben, die teuren Züge kämen ihm unwillkürlich in die Fresken. Das wird wohl im Zusammenhange mit einem von anderer Seite zu publizierenden Porträt nachzuweisen sein.*

** Später Gattin Professors von Hildebrand.*

*** La graziosa, la bella, la carina nennt Marées die drei Schwestern. La carina, die jüngste von ihnen, ist die Briefempfängerin.*

**** Neapel.*

in Neapel, wo ich mich mit der Beobachtung der Menschheit in ihrem wahren Naturzustande beschäftige — . . .

[Als Adresse angegeben: H. v. M. jetzt Napoli Statione zoologica oder Firenze 19 San Francesco di Paola fuori porta Romana.]

VI.*

[Unterzeichnet: Spiriti capuzineschi di S. Francesco di Paola].

VII.

Florenz, S. Francesco di Paola, 29. I. 1875.

Hoffentlich wird sich Eure Engelschaft von dem Entsetzen über meine Heiligkeit wieder einigermassen erholt haben. Was ist zu thun, heutzutage muss man sich eben gewöhnen, für etwas gehalten zu werden, was man nicht ist. So kann ich Ihnen im Vertrauen sagen, dass ich allerdings weder in heiligen, noch in profanen Sachen ein grosser Meister bin, was ja auch schliesslich gar nicht nötig ist. Es ist genug, wenn man es dahin bringt, das Unglück, in unserem reizenden Jahrhundert geboren zu sein, mit Geduld zu ertragen. Die Herren Damen können lachen, sie haben weniger Grund, unzufrieden zu sein, wenigstens brauchen sie es nicht zu merken. Und nun soll ich Ihnen wohl sagen, wo das Unglück steckt: das werde ich aber fein bleiben lassen. Im Gegenteil, wenn Sie nicht in der Stadt der Phäaken lebten, würde ich ein wenig Ihren Neid zu erregen suchen, durch Erzählungen von Sonnenschein, blühenden Rosenbüschen und dem friedlichen Klosterleben. Es könnte das vielleicht auch einen Engel reizen, wenn nicht Wolken von Anbetern noch reizender wären. Doch, wenn das paradisische Dasein darin besteht, dass ein Tag wie der andere vorübergeht (denn so ist es ja doch), so scheint mir hier das wahre Engelsklima zu sein. Nur bringt das Land wenig dergleichen hervor, nichts natürlicher daher, wenn man wünscht, dass sie von anderwärts dahergeflogen kommen. Sie sehen, Einsamkeit und Klosterleben bringen einen in etwas heiligen Geruch, mit Engeln dagegen würde man selig sein. Doch im Ernst, der selige Marées möchte ich vor der Hand noch nicht genannt werden. In der Kunst bin ich indessen ziemlich dahin gelangt und wenn mein Herr Genius sich nicht bald mit neuem Vorrate im Lande der Seligen versieht, so mag er sich vom Teufel holen lassen. Was treiben Sie denn eigentlich? Von der Hauptsache, das heisst von sich, lassen Sie ja Ihren caro maestro gar nichts hören. Ich muss mich ja schämen, jedesmal so viel von meiner Wenigkeit zu plaudern, und fürchten, für einen selbstsüchtigen Narren gehalten zu werden. Immerhin glaube ich kein Narciss zu sein — . . .

VIII.

Roma Via Sistina 107. 25. Mai 1877(?).

. . . — Wie werden Sie aufatmen, nun vor schwerfälligen Römern sicher zu sein, die andern Menschen nur das Dasein verleiden und vor lauter Eitelkeit nicht einmal Hinz noch Kunzen aufkommen lassen möchten. — . . . — Nachdem wir, Adonis und ich Sie verlassen hatten, befanden wir uns glücklich in einem Bummelzuge, der erst 9 Uhr abends in Florenz ankam. Dies setzte uns jedoch in die Lage, der heiligen Cäcilia* in Bologna unsere Bewunderung und Verehrung darbringen zu können. Zwei Tage blieb ich noch in Florenz, wo auch Ihre Angelegenheiten erledigt wurden, und bin heute wieder in meine mehr traurige als trauliche Einsamkeit eingekehrt. Sie sehen in diesen schlechten Zeilen meine erste Beschäftigung.— . . .

IX.

. . . — Denn nichts ist trauriger in der Welt als Missverstehen und man soll vom Apfel nicht verlangen, dass er auch eine Rose sei. — . . .

X. 1877.

. . . — So entsteht eine sehr schöne Sammlung,** in der die launige, schlechtlaunige, gutlaunige, strenggelaunte, ernstgelaunte Selbstschilderung eines so interessanten Individuums als das meinige, enthalten ist. Daneben Sprüche der Weisheit, tiefsinnige Bemerkungen über Kunst und goldene Lebensregeln. Es ist bloss schade, dass das alles doch am Ende ein Raub der Flammen sein wird — . . .

. . . — Ich bin überzeugt, dass mein Streben nach Klarheit und Wahrheit in Kunst und Leben des Lohnes nicht entbehren wird. — Ich gedachte nach Deutschland zu gehen, doch nach reiflicher Ueberlegung habe ich das aufgegeben, ich darf mich nicht zu sehr zerstreuen und werde Ischia als Badeort und Villegiatur benutzen, und vielleicht finde ich an jener homerischen Küste auch eine Bucht, an der ich die künftige Villa erbauen kann. Das Geplätscher der Meereswogen ist unbedingt notwendig zu einem erspriesslichen Landaufenthalt. — . . .

XI.

(wahrsch. Rom, Ende Mai 1877.)

Vielleicht weiss die unvergessliche, vergesslichste

---

* Das Original dieses Briefes ist leider in Verlust geraten, mit ihm die Federzeichnung, auf der sich M. als Klosterheiliger in der Kutte darstellte. Es besteht einige Hoffnung, sie wiederzufinden —

* Das berühmte Gemälde Raffaels in der Pinakothek von Bologna —
** Nicht abgesandte Briefe.

Pallas trotz ihrer Göttlichkeit nicht, dass dieser Monat der Monat der „Allegria" ist. Hier in Rom, auf seinem Siegeszug von Indien aus, gelangte endlich Gott Bacchus auch hierher; auf dem Janiculus pflanzte er seinen Thyrsusstab in den Boden und sagte: Auch ich will von hier aus die Welt beherrschen! Und in der That, wenn ein Kult in der ewigen Stadt unvergänglich und unerschüttert bleibt, ist es der seine. Namentlich ist es in diesem Monate, dass er seine Macht zeigt, dann müssen sich alle anderen Gottheiten, selbst Venus und Amor, ihm beugen. Gross und klein, Mann und Weib huldigen ihm in dieser Zeit und zwar in bacchantischem Jubel. Darf nun wohl der Priester der Pallas, der hohen, über gewöhnliche Weiberschwächen erhabenen Pallas, der schon oft zürnenden Pallas, sich in diesen wilden Strudel der Begeisterung fortreissen lassen? Er vor allen Dingen sollte den Ruhm und die Ehre seiner Gottheit aufrecht halten. Doch wie kann er das, wenn sie selbst in undurchdringlichen Nebel tiefen Schweigens gehüllt sich seinem Aug' und Ohr verbirgt? Verlassen ohne Trost, ohne Stärkung, was soll er tun? Dort steht der Knabe, der lächelnde, mit gefüllter Schale, komm, winkt er und trinkt den Trank freudiger Begeisterung, süssen Vergessens. Komm, was dein Herz auch beunruhigt, hier bei mir findest du Trost, Ruhe und Freude. Komm, deinen Gliedern gebe ich Kraft und Rüstigkeit, deine Phantasie erfülle ich mit den lieblichsten Bildern, und sagst du Schmeichler, ich verlange von dir nichts als Nehmen, kein Gelübde, keinen Schwur, keine Treue, nimm du nur und ich will nur geben. So spricht er, der Jubel seiner Scharen, die fliegenden Haare, die leuchtenden Augen, die schwellenden Lippen, Gesang und Tambourinen — das alles betäubt mich, ich kann nicht länger widerstehen, ich schwanke — nein, ich schwanke nicht, denn ich weiss, der Pallasdienst gewährt höhere bewusstere Freuden. — . . .

XII.

Rom, 2. Juni 1877.

. . . — Von meinem versteinerten Dasein wird sich wenigstens das Haupt in nächster Woche in einen vergipsten Zustand verwandeln und die Metamorphose einer zweiten Versteinerung wird im nächsten Winter vor sich gehen. Sollte dieses Gipsscheusal in Wien willkommen sein, so würde sich dasselbe gehörig eingetrocknet dorthin bewegen. Di Lei umilissimo servitore e sciavo. H. v. M.



HENRI EDMOND CROSS

VON

MAURICE DENIS

Blasses Gelb verschwimmt inmitten von Orangetönen, wird zarter und zarter, bis sich ihm unten am Bild zwei tiefe, ultramarinblaue Linien entgegensetzen. Nach oben vergolden sich die blassgelben Töne, erglühen bei der Berührung mit dem tiefblauen Hintergrund, vermischen sich mit einem intensiven Orange, bis sie zum Rot übergehen, — einem düsteren Rot, in dem ein Smaragdgrün dunkelt und das in einem Hauptpunkt, auf einem Teppich von Grün und Rosa mit einem fast reinen Weiss kämpft: — klare Dissonanz, in deren Umgebung alles in glühendsten Harmonien jubelt und vibriert. Ach, wie liebe ich dieses Bild von Cross, das einen nackten Menschen unter der Sonne der Provence darstellt!

Und da ist ein dunkler Garteneingang. Man fühlt die drückende Hitze: die Lichter, die im Hintergrunde des Bildes flimmern, geben die Schwere der Mittagsglut. Das Sujet selbst aber liegt im Schatten. Darunter verstehe ich, was sich vor dem krassen Tageslicht geschützt abspielt: der Gegensatz des düsteren Rots mit dem tiefen Grün; und das Grün geht ins Blau über, die violetten Töne sind glücklich vermieden, denn sie würden nur ein Missklang in diesem hellen Dur-Akkord von Farben sein; und das Grün vereinigt sich, in verschiedenen Graden, mit dem ziemlich intensiven Rot, das hell und freudig in den Geranien leuchtet und sich an den Baumstämmen vertieft.

Nichts als Farbe, solche Farben, wie sie der Händler in Tuben verkauft, aus der diatonischen Skala von Chevreul und die trotzdem, durch sparsames Mischen mit Weiss und durch feindurchdachte Gegenüberstellungen, sich zu ganz verschiedenartigen Skalen organisieren: zu Stickereien worin Formen und Silhouetten vorkommen, die sich verbinden oder trennen, in ganz seltsamen Rhythmen. Immer aber ist es der Kampf des kalten Schattens mit der Sonne, der Glanz und der Wechsel des Lichtes, was die Willenskraft von Cross in farbigen Synthesen zusammenfasst.

Anfangs ordnete er Töne und Tonfragmente wie Soldaten in Schlachtordnung an, kleine weisse Einheiten die er nachträglich mit Lasuren in Uniformen von verschiedenen Farben kleidete, je nach der Rolle, die das Einzelne zu spielen hatte, allem Einzelnen seine Wirksamkeit zuerteilend, von vornherein den Widerstand, die Gegenwirkung, die notwendigen Opfer, die Qualitäten und die Quantitäten der Streitmächte berechnend, — ganz in der neo-impressionistischen Manier. Cross hat sich in dieser zu subtilen Methode, in der die Romantik eines Signac z. B. ihren Halt und ihre Solidität findet, den Geschmack für ganz reine Farben-Akkorde und eine souveräne Beherrschung der einzelnen Färbungen sowie der Gesamtwirkung bewahrt.

Seit zwanzig Jahren nun versucht er leidenschaftlicher als irgend Einer von uns, Sonnenschein zu schaffen. Nach vielem Sehen, Nachdenken und nach reichen Erfahrungen, nachdem er alle Theorien bis zur letzten Konsequenz durchgeführt hat, schreitet er nun dazu, dem Spiel der Farben anstatt dem Spiel des Lichtes die wichtigere Stelle

einzuräumen. Wie die jüngste Schule von heute, so scheut auch er nicht die Grellheit des Lichtes; ich würde wohl wünschen, dass seine Übergänge oft weniger hart wären und dass eine mildere Farbengebung in Cézannes Art die oft zu blendenden Kontrasten mildern möchte.

Aber abgesehen davon, dass dieser Chromatismus in einigen Werken besteht, ist es augenscheinlich, dass Cross vor allen anderen jungen Neuerern den Vorteil eines enormen Könnens voraus hat, und dass er weit entfernt davon, blendende und gewagte Wiedergaben einer erbarmungslosen Sonne zu suchen, sich bemüht, ausgeglichene Harmonien zu erfinden und, mit der Logik seiner Hilfsmittel, den Stil der reinen Farbe zu schaffen. Cézanne sagte einmal: Ich habe entdeckt, dass die Sonne eine Sache ist, die man zwar nicht durchaus reproduzieren, die man aber doch umschreiben kann. Cross hat sich nach dem Muster der alten Meister entschlossen, die Sonne nicht durch ein Verblassen der Farben darzustellen, sondern durch eine erhöhte Farbenglut und durch die Ehrlichkeit der Kontraste.

Wenn er die grauen Töne vermeidet so geschieht dies nicht nur aus Abneigung gegen optische Mischung, sondern er vermeidet hauptsächlich das Grau, weil es ihm mehr auf eine harmonische Farbensensation als auf intensives Leuchten ankommt. So z. B. wird sich auf einem nackten Körper in greller Sonne der Schatten eines Baumes nie mit dem Fleischton mischen, sondern er wird geradezu blau, grün oder orange, je nachdem eine dieser Farben subjektiv als die vorherrschende empfunden wird.

Die Sonne ist für ihn nicht mehr ein Beleuchtungs-Phänomen, das alles entfärbt und in ein weisses Licht taucht, sondern ein harmonisches Feuer, das die Töne in der Natur erwärmt, das zu einer ungeahnten Farbesteigerung ermächtigt und die Motive für jede Farben-Phantasie liefert. Das Temperament von Cross findet darin eine Gelegenheit, seine reiche Empfindungzu entfalten, und ein unerschöpfliches Thema, alle Kräfte seiner Phantasie spielen zu lassen.

Ein Vergleich zwischen den neuesten Werken und einigen älteren Landschaften aus Venedig zeigt am besten, in welcher Weise sich die Entwicklung von Cross vollzieht. Er berechnet weniger im kleinen und arbeitet grosszügiger. Aber er schafft auch bewusster. Während Signac vom wissenschaftlichen Naturalismus zu einer Art durchdachter Romantik übergeht, schreitet Cross, von den meisten Impressionistenskrupeln befreit, einer klassischen Conception des Kunstwerks entgegen. Die Rhythmen seiner Landschaften haben ein Ebenmass, eine Feierlichkeit in der Verteilung der Massen, die, ich sage es nicht als Paradox, an Claude Lorrain erinnern. Die mythologischen Bilder bei den Indépendants des vergangenen Jahres und neuerdings die „Clairière“ zeigen eine Vereinfachung und Architektur der Figurenmalerei ähnlich jenen, die seinen Landschaften eine so gleichmässige Schönheit und wahre Grösse geben. Eine tiefe Ehrfurcht vor der Natur und Aufrichtigkeit des Sehens bilden, wie bei den Klassikern, den Untergrund für diese dekorativen Arbeiten.

Während Cross' Übersetzungen der Natur so zugleich freier und farbiger werden, erweitert und vereinfacht sich die Art seines Malens. Seine Kunst wird mehr und mehr eine Kunst der Synthese und der Phantasie. Der Theoretiker, der erfahrene Techniker, den wir auch schon bewunderten, zeigt jetzt die Gaben des Malers und die Gaben des Dichters.

Bei einer Krümmung des Weges längst dem Meer, wenn man von Le Lavandou kommt, gewahrt man zuerst eine malerische Hütte, die Cazin, glaube ich, das Haus des Sokrates nannte. Dahinter bemerkt man einige Ziegeldächer zwischen Nadelbäumen. Das ist Saint-Clair. Rosige Höhen, amphitheatralisch aufsteigend, im Angesicht des Meeres, schliessen es eng ein und machen daraus einen Ort, der von der übrigen Welt abgeschlossen ist.

Das Haus von Cross liegt da inmitten von Bäumen und Blumen. Er empfängt Einen mit seinem guten Lächeln und seinen sehr sanften, blauen Augen; und sein ganzes Gesicht ist ernst und beschaulich wie das eines Einsiedlers, eines heiligen Franciscus, der die Rhythmen für das Hohe Lied der Schöpfung findet und singt:

Spécialement messer le frère Soleil,
Lequel nous donne le jour et nous illumine
Et il est beau et rayonnant d'une grande splendeur.

In seinen hellen nordischen Augen funkelt der ganze Glanz des Südens: sein Blick bewahrt treu dessen Reflexe und sein Werk verewigt südlich vibrierenden Glanz und südliche Bewegung.



CHRONIK

Eine wunderschöne Sammlung von graphischen Arbeiten Goyas ist in den dem Kupferstichkabinet überwiesenen, wohlbeleuchteten Räumen des ehemaligen Antiquariums ausgestellt. Man sieht seltene, kostbare Drucke und ist von neuem frappiert von der Grösse und zeitlosen Lebendigkeit dieser zu Cyklen, wie die „Caprichos", die „Tauromaquia", die „Desastres de la guerra", die „Proverbios", vereinigten Blätter, von der ganz durchgeistigten Radiertechnik und von den überraschend modernen Wirkungen, die der im Alter taub Gewordene als Lithograph, als einer der Ersten, die Senefelders Erfindung künstlerisch nützten, dem Stein abzugewinnen wusste. In den stillen Räumen dieser Ausstellung, wo kein Gedränge Schaulustiger die Versenkung stört, spricht das Michelangeleske im Wesen des kühnen Aragonesen lebendig zum Betrachter; es eröffnen die grossgearteten, dem Boden der Wirklichkeiten entwachsenen Phantasien weite Gedankenreihen; und es erschreckt die bittere Schonungslosigkeit eines verachtenden Grüblers, der das Groteske mit den Schauern der Monumentalität zu umkleiden wusste. Man begrüsst in diesem Spanier, der die Kunst so siegreich vom achtzehnten ins neunzehnte Jahrhundert hinüberführte, einen verwandt Fühlenden. Und in einem Genie Verwandtes zu entdecken: gäbe es wohl ein höheres Fest für die Selbstliebe?

❊

In der Nationalgalerie sind nun auch die beiden Corneliussäle wieder eröffnet worden. Der hintere Raum mit Kartons von Cornelius und Rethel und Schirmerschen Bildern (die, ohne den Charakter des Raumes zu stören, auch durch Bilder Böcklins ersetzt werden könnten, was sehr amüsant zu denken ist) macht einen sehr würdigen Eindruck. Im vorderen Saal ist alles zusammengedrängt, was mehr zum soldatischen Borussengemüt als zum Kunstgefühl spricht. Es hängt dort hübsch ausser Weges und kann von Jedem, den es nicht gerade zu Menzels Friedrichbildern zieht, bequem vermieden werden.

❊

Eine Ausstellung altperuanischer Kunst im Kunstgewerbe-Museum wurde zu einem Erlebnis. Es ist nützlich, wenn dem selbstgefälligen Modernen an der Hand eines so reichen Materials zuweilen zu Gemüt geführt wird, was die „Wilden" in vorhistorischer Zeit gemacht

haben. Das Interesse wurde zu Gedanken geführt, von denen man nicht sagen kann, ob sie das Ethnographische oder das Ästhetische meinen. Vor so alten Werken, heilig durch die Atmosphäre von vielen Jahrhunderten, spürt mans, dass Menschenwerk Naturwerk ist. Dem Auge versinkt das Individuum und der ästhetische Spieltrieb der Gattung tritt hervor wie eine Naturgewalt. Einzelnes auch nur anzudeuten, wäre hier unmöglich. Nur eine Nuance sei erwähnt. In einem der Schränke lag eine dreizinkige Gabel aus dunkelm Holz, zum Verspeisen von Menschenfleisch gemacht. Es wäre schwer, in den heutigen Kulturländern ein Gebrauchsgerät von dieser — offenbar auch praktischen — Formschönheit zu finden. Die Schlussfolgerung? Humanität scheint nicht eben ein notwendiges Ingredienz des ästhetisch bildenden Triebes zu sein.

✲

Da das allgemeine Interesse für Museumsbauten einmal erweckt ist und da der Fähigkeit Messels, schnell zu bauen (die für den Entschluss des Kaisers allein massgebend gewesen sein soll), noch Einiges zugemutet werden kann, so sei erinnert, dass den Baukünstlern ein Architekturmuseum längst notwendig erscheint. Nicht an eine Sammlung irgend welcher Abgüsse oder patriotisch gewählter Modelle darf man denken (hier erinnert man sich schaudernd des hoffentlich unter den Tisch gefallenen Plans eines Museums für Gipsabgüsse, dem der Kaiser die ganze Siegesallee in Gips stiften wollte), sondern an ein Museum, worin etwa eine schöne griechische Säule in natürlicher Grösse gezeigt wird (es könnte auch in einem Hof oder Garten geschehen) und daneben in bequemer Augenhöhe noch einmal das Kapitäl. Damit dem Architekten nämlich veranschaulicht werde, wie Formen und Maasse in der Nähe beschaffen sein müssen, wenn in bestimmter Höhe bestimmte Wirkungen erzielt werden sollen. Dass ein derartiger praktischer Anschauungsunterricht nötig ist, wird nach einer Betrachtung unserer akademischen Atelierstukkatur Keiner mehr leugnen. Oder es müsste an summarisch gearbeiteten Modellen klug gewählter Monumentalbauten die Psychologie des Lichteinfalls erklärt werden; oder es könnten Metamorphosen historischer Ornamentformen gezeigt werden (aus dem Gesichtspunkte: „und es ist das ewig Eine, das sich vielfach offenbart"); und mit geistreich zusammengestellten Grundrissen könnte eine Art von Menschheitsroman geschrieben werden. Kurz, ein Museum, das zu wohlverstandener Modernität anzuregen, aus trockenen Wissenschaftlern bildungsfrohe Künstler zu erziehen vermöchte.

✲

Walter Leistikow ist Professor geworden. Professor ohne Lehrmöglichkeit. Fast möchte man den vortrefflichen Künstler, der mehr verdient hat, kondolieren. Im Deutschland Wilhelms des Zweiten ist dieser Titel so unsagbar entwertet worden, dass er fast als ein Diplom für Unfähigkeit gelten darf. Die im letzten Jahrzehnt ernannten Kunstprofessoren bilden eine wunderlich gemischte Gesellschaft.

Als politischer Schachzug ist diese neueste Ernennung nicht übel. Wer dürfte die Regierung nun noch unmodern und rückständig nennen!

✲

Ein ergötzliches Beispiel, wie liberale Bürger sich als reaktionäre Gegner eines auf einem Punkte wenigstens radikalen preussischen Geheimrats gefallen, hat der Kampf des „Fachverbandes für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes" gegen den ihnen geschäftlich unbequemen, im Handelsministerium sehr nützlich wirkenden Muthesius gebracht. Dieser von Seiten des Fachverbandes mit den verwerflichsten Mitteln geführte Kampf (Aufforderung an den Minister, Muthesius aus seiner Stellung zu entfernen, Protest an die Leitung der Handelshochschule, wo Muthesius Vorträge hält, Versuch einer Verbündung mit Anton von Werner, um den Kaiser zu gewinnen, Abkommandierung schmokisch begabter Mitglieder nach jener Gegend der Presse, wo diese am übelsten duftet u. s. w.) ist ein Symptom des Interessenstreites zwischen Fabrikanten und Künstler, der seit der letzten Dresdener Kunstgewerbeausstellung Allen sichtbar geworden ist. Dieser Streit wird so bald nicht beizulegen sein; die Künstler sind als Eroberer tief ins Gebiet der Industrie gedrungen und es ist verständlich, dass die Industriellen und Händler sich nun weigern, die Kriegssteuer zu bezahlen. Über das Prinzipielle des Falls wird noch zu sprechen sein. Vorläufig sei nur die Thatsache unterstrichen, dass der Unternehmer vom „freien Spiel der Kräfte" und von „freier Konkurrenz" nur deklamiert, wenn er den Untergriff hat, dass er aber gleich nach Regierung und Polizei ruft, wenn er im regulären Kampf zu unterliegen droht.

✲

Der Zufall führte mich zu einem Hause, wo Hermione von Preuschen einhundertunddreissig Bilder ausgestellt hatte. Ein Riesenplakat: Indien! Zuerst glaubte ich, es sei dort etwas Bajaderenhaftes oder Kinematographisches zu sehen. Dann fiel der Blick auf den Namen der ungerecht verfolgten Königin von Sizilien. Wie Gobbo Lanzelot (da wir einmal bei Shakespeare sind) stand ich da. Der brave Instinkt sagte: reiss aus, lauf davon; der vom Redakteurgewissen kräftig sekundierte Verstand sagte: nein, hüte dich, laufe nicht. Dieser Verstand machte geltend, Hermiones Malerei wäre von den meisten Zeitungen unserer erleuchteten Kapitale recht gut rezensiert worden und die Künstlerin werde allgemein als Eine geschätzt, die das „Banner des Idealismus" hochhält. Und so siegte die Ehrfurcht vor der Presse und der alte Betrüger Verstand.

O, mein prophetisches Gemüt! Für fünfzig Reichs-

pfennige durfte ich nicht nur das Gros Bilder und die „atelierartige“ Ausstattung schauen, sondern auch eine Dame, die in indischen Gewändern königlich in den Räumen einherwandelte. Die Priesterin der Kunst in Person. Es war eine furchtbare Viertelstunde: eine „Kunst“, um Cholera zu erzeugen, ein „Idealismus“, der auf die Eingeweide wirkt.

Warum überhaupt davon gesprochen wird? In denselben Zeitungen, wo diese feminine Sudelei geduldet oder gar gelobt wird, trifft wohlfeiler Spott das grosse Wollen wirklicher Könner, treffen Worte heiliger Entrüstung oft bedeutende Künstler. Und Hunderttausende glauben dort das Lob und hier den Tadel. Hier wie dort im Namen der deutschen Idealität und der vaterländischen Kultur!

✻

Die Stadt Spandau will, wie gemeldet wird, 1700 Morgen ihres Waldgebietes an eine der grossen Terraingesellschaften verkaufen, die fabrikmässig Villenvororte anlegen. Wenn das zur That wird, so haben wir wieder ein neues Beispiel eines fast verbrecherischen Mangels an Verantwortlichkeitsgefühl. Künstler und Organisatoren, denen die Anlage von Vororten und Kolonien (diese wichtigste Aufgabe der Stadtkommunen) anvertraut werden könnte, haben wir schon genug; sie altern unbeschäftigt dahin, weil die Behörden es vorziehen, den Spekulanten Arbeiten zu überlassen, die ihnen höchsten Ruhm bringen würden, wenn sie es verständen, sich zu Bauherren grossen Stils zu machen. Vielleicht war keine Zeit so reich an grossen Architekturaufgaben wie die unsere; und vielleicht nie ein Geschlecht so klein und arm wie das, dem diese Aufgaben anvertraut sind.

✻

Beerbohm-Trees Berliner Gastspiel hat für manches, was im Märzheft dieser Zeitschrift über das Bühnenproblem gesagt wurde, Bestätigung gebracht. Überall ein Drang zum Stil; überall aber auch Beharren im grob Ausstattungshaften, Pantomimischen, Melodramatischen. Höheres Variété! Stilreinheit und Stilgrösse, wie Paul Ernst, Martersteig, Behrens und Appia sie hier forderten, sind vielleicht nur zu erreichen, wenn die Tragödienbühne dem Geschäftsbetrieb entzogen wird. Jede Stadt müsste ihr Bayreuth, ihr Festspielhaus haben. Dann erst kann, was auch Tree nun als Regisseur leise andeutete, konsequent entwickelt werden. Immerhin war bei den Engländern von Regisseuren, Theatermalern und Veranstaltern von Schau- und Singspielen manche Anregung zu holen. Reinhardt hat hoffentlich wie in einem Spiegel die Gefahren erkannt, die auch seinem Wollen drohen. Was er will, oder doch zu wollen verpflichtet ist, heisst Stil; was Tree uns darbot, war eine freundliche Jahrzehntmode, entstanden im Zeitalter sentimentalischer Kunstromantik und eines allgemeinen Dranges zu jenem „Gesamtkunstwerk“, das sich nur im Kunstgewerblichen verwirklichen lässt.

✻

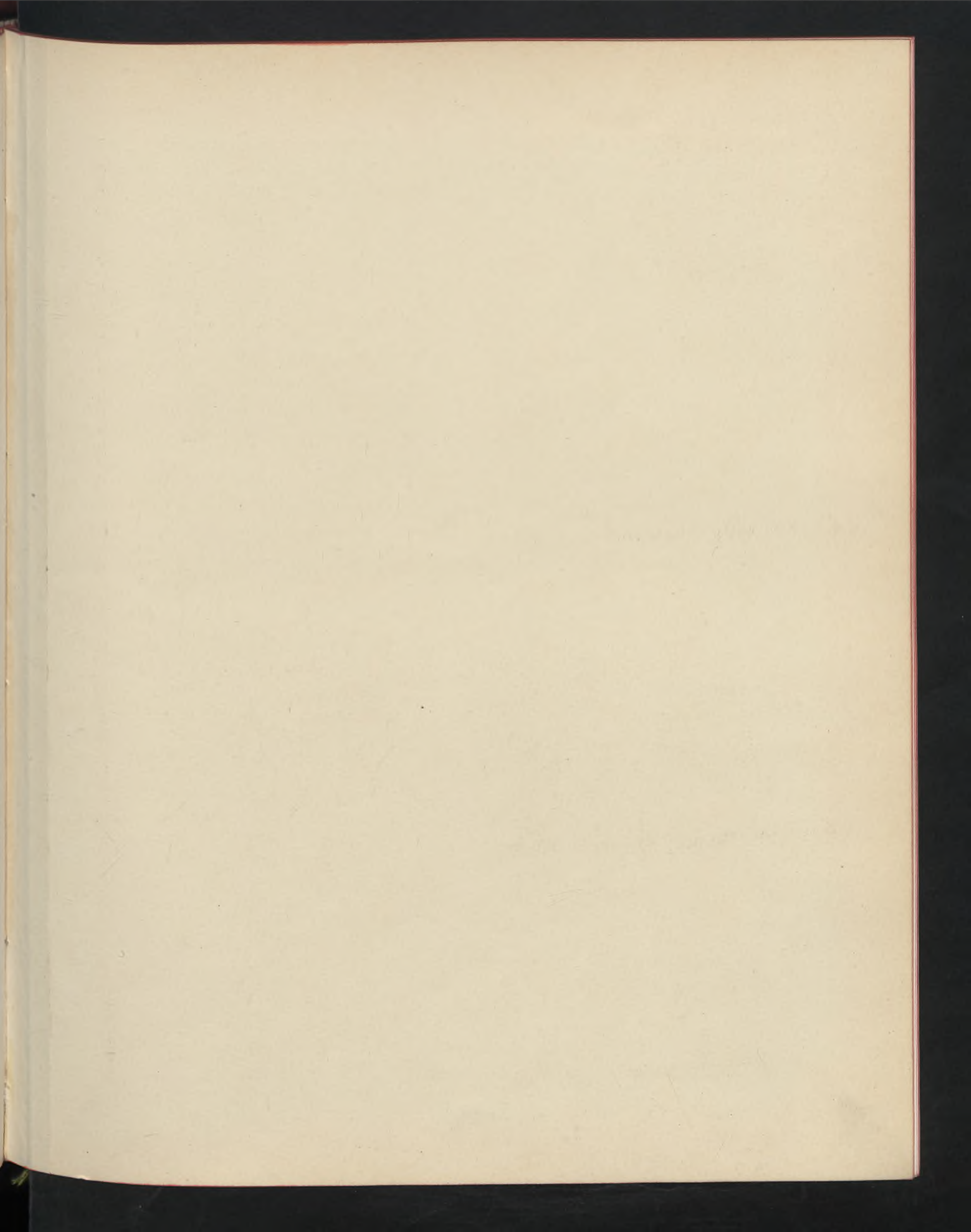
Moderne Illustratoren von Hermann Esswein. — München, R. Piper & Co.

Der Text zu diesen Bänden hätte sich auf kurze sachliche Einleitungen, einfache Auseinandersetzungen und bündige, kritische Würdigungen beschränken sollen. Dies ist jedoch nicht geschehen. Die vorliegenden Bände bieten uns Essays, die feuilletonistisch, ich meine, technisch nicht genügend einsichtsvoll sind; und zu gleicher Zeit sind sie nicht amüsant genug. Sie geben mithin keine eigene Kunst; geben auch, wie der Verfasser selbst an irgend einer Stelle gesteht, keine Charakteristik. Sie sind geschrieben in einem fast irritierenden Ton von fortwährendem Enthusiasmus; vergebens aber sucht man nach einer künstlerischen Analyse, nach guten, klaren, erläuternden Vergleichen, nach einem Streben, die Stellung dieser Persönlichkeiten in der Kunst unserer Zeit überhaupt festzustellen. Die modernen Illustratoren sind hier zum Vorwurf einer schwerfälligen Plauderei und zuweilen sogar einer Litanei geworden; alte beschränkte Dummheiten, welche einmal über sie gesagt worden sind, und die keinen vernünftigen Menschen interessieren, dienen dem Autor zum Vorwand, damit er seine eigenen liberaleren aber unklaren Betrachtungen umständlich äussern kann; er ist weit davon entfernt, eine unbefangene Anschauung der Gegenstände an sich zu haben.

Zum Beispiel der Aufsatz über Lautrec: der Verfasser zankt sich sehr umständlich, freilich nicht ohne Recht, und manchmal nicht ohne Geist, solange mit den hausbackenen Gegnern der Dekadencekunst herum, bis der ungeduldige Leser, der sich darauf gespitzt hat, etwas über den Künstler selbst zu lernen, sich fragen darf: à quoi bon tant tourner autour du pot? Gelangt er endlich zur Arbeit Lautrecs, so werden die körperlichen Fehler des genialen Zeichners und deren Einfluss auf sein Temperament, mit grossem Umschweif und belletristischer Vorliebe zitiert, doch die Totalerscheinung dieser Kunst, wie sie sich doch der des Degas und Forain logisch anschliesst, bleibt im Nebel. Und den Betrachtungen über Heine geht ein weitschweifiges Räsonnieren voraus, wobei der Impressionismus, ganz unnötigerweise, übel wegkommt, ein Räsonnieren, das wenig mit Heine zu schaffen hat. Cornelis Veth.

Als letztes Heft der Sammlung „moderner Illustratoren“ ist inzwischen ein Beardsleyband erschienen. Auch für diese Arbeit des ernst um Erkenntnis ringenden Autors trifft zu, was Cornelis Veth von den andern Bänden schreibt. Eine grosse Arbeit ist verschwendet, weil das Resultat dem Leser nicht lebendigen Nutzen bringt. Und dem Autor auch nicht; denn dieser ist ja selbst immer sein erster Leser. Der Fehler dieser Gesamtpublikation ist ein Dispositionsfehler. Esswein wird hoffentlich bald mit anderen Arbeiten seine unzweifelhaften Qualitäten besser ins Licht zu setzen wissen. —
K. S.

FÜNFTER JAHRGANG, NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 22. MAI. AUSGABE AM VIERTEN JUNI NEUNZEHNHUNDERTSIEBEN
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.



MAX LIEBERMANN, BIERGARTEN IN BRANNENBURG



MAX LIEBERMANN

ZU SEINEM SECHZIGSTEN GEBURTSTAG

VON

WILHELM BODE


m 20. Juli tritt Max Liebermann in sein einundsechzigstes Lebensjahr. Nach dem Volksglauben beginnt der Mensch mit diesem Alter einen neuen, den letzten Abschnitt seines Lebens und seiner Thätigkeit. Wenn wir den Lebenslauf grosser Künstler der Vergangenheit in Gedanken an uns vorübergehen lassen, so erscheint die alte Volksanschauung, die diesen Abschnitt macht, nicht ganz ungerechtfertigt; die letzte Epoche der Künstler pflegt um das sechzigste Jahr zu fallen, und auch wenn ihnen ein sehr viel höheres Alter beschieden war — wie wir es unserem Liebermann wünschen —, pflegt die Richtung ihrer Kunst, die um diese Zeit oder wenig früher einsetzt, mit wenig Veränderung bis an ihr Lebensende anzuhalten. Ein solcher Tag im Leben eines Künstlers ist daher recht geeignet, mit den wärmsten Glückwünschen zugleich einen Rückblick auf die vergangene Zeit zu verbinden, ein Wort über Bedeutung und Stellung des Künstlers zu sagen; sein Leben, seine Werke, seine künstlerische Entwickelung sind ja heute Jedem bekannt.

Als vor wenigen Monaten der neue Palast der Akademie der Künste mit einer Ausstellung von Elitebildern der Mitglieder der Berliner Akademie eröffnet wurde, ragte unter diesen selbstgewählten Werken der Meister eines um Hauptcslänge über die andern hinaus: Liebermanns „Netzflickerinnen", dasselbe Bild, das achtzehn Jahre früher den Clou der deutschen Abteilung in der pariser Weltausstellung 1889 bildete. Die Stellung, die der Künstler damals in der Achtung des Auslandes errang, hat ihm langsam und zum Teil widerstrebend schliesslich auch sein Heimatsland eingeräumt: was



MAX LIEBERMANN, RADIERUNG

Leibl für Süddeutschland war, wurde Liebermann gleichzeitig für Norddeutschland, und seit Jener dahingegangen ist, kann Liebermann der Ruhm als Deutschlands erster Maler füglich nicht mehr streitig gemacht werden. Wir dürfen auch sagen: als einer der deutschesten Maler unter den lebenden Künstlern, mehr als er selbst weiss und zugeben will. Sehr mit Unrecht hat man ihn als fremden, als internationalen Künstler ablehnen wollen. Es ist richtig, dass Liebermann von fremder Kunst viel gelernt hat, dass er die künstlerische Form, das Ausdrucksmittel seiner Kunst in Frankreich gefunden hat; das haben aber fast alle tüchtigen Maler Deutschlands seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts gethan. Als Fremder konnte Liebermann nur so lange erscheinen, als der Impressionismus bei uns unbekannt war; seitdem er die herrschende Kunstform auch in Deutschland geworden ist, nicht am wenigsten gerade durch den Einfluss Liebermanns, kann kein Einsichtiger Diesen mehr einen Internationalen einen Fremdling unter den deutschen Künstlern, nennen.

Eine nationale Kunst in dem Sinne wie in alter Zeit giebt es freilich heute nicht mehr; der leichte und enge Verkehr der Nationen unter einander nähert sie auch in geistiger Beziehung, in ihrer künstlerischen Bethätigung, und so ist die moderne französische Kunstform, der Impressionismus, heute die herrschende über die ganze Kunstwelt. Die Anschauung jedes Objekts, auch des Menschen, durch das Medium von Licht und Luft, die Einordnung und Unterordnung unter die Landschaft, unter die Atmosphäre und die landschaftliche Stimmung ist heute der französischen Malerei nicht mehr eigen wie der englischen, amerikanischen oder deutschen. Und wie die Auffassung im Wesentlichen gemeinsam ist, so sind auch die künstlerischen Ausdrucksmittel, die Technik, im Grunde gemeinsame oder wenigstens sehr verwandte. An Stelle der Schönheit von Form und Farbe, die bis dahin die Herrschaft hatte und in deren Dienst und Verehrung wir Älteren noch gross geworden sind, ist die Schönheit des Lichts und des Tons getreten, die jene nur zum Teil zur Geltung kommen lässt, ja geradezu verneint. In dem Luftton, der alles umgiebt und durchdringt, in dem Spiel des Lichts erscheint die Linie unbestimmt und aufgelöst, die plastische Wirkung wird aufgehoben, die Farben werden vielfach gebrochen und negiert, ganze Gebiete der Kunst, namentlich die grosse Kunst, kommen nicht zu ihrem Rechte. Die Frage, ob diese Entwicklung für unsere deutsche Kunst ein Segen gewesen ist, was bei der Ausartung des Impressionismus in Flüchtigkeit und Rohheit der Empfindung wie der Ausführung zwar bei uns in Deutschland bezweifelt werden kann, haben wir hier nicht zu erörtern. Zweifellos ist, dass dadurch neue Reize der Natur



MAX LIEBERMANN, BILDNIS DES DR. W.



MAX LIEBERMANN, SPITALGARTEN IN EDAM

entdeckt oder wiederentdeckt (denn Velazquez hat sie besser gekannt und ausgedrückt als irgend ein Moderner!) worden sind, die den Vorzügen der alten Kunst vielleicht nicht gleichwertig sind, aber doch ihre Berechtigung haben und voll zum Ausdruck kommen müssen. Die malerische Schönheit, das Verständnis für die Lichtwerte, für hell und dunkel, für die Valeurs, für die Einheit in der Farbenwirkung und für die Stimmung, die dadurch hervorgerufen wird, haben ältere Künstler wohl zum Teil gekannt und gelegentlich und in ihrer Art in grossartigster Weise zur Geltung gebracht, aber zum Prinzip, zur herrschenden Kunstform hat sie erst der moderne Impressionismus erhoben.

Insofern, in seinen Kunstformen, in seinen Ausdrucksmitteln mag man also Liebermann international oder selbst französisch nennen, mit demselben Recht und Unrecht wie jeden modernen Maler, aber sein Deutschtum, seine deutsche Empfindung, seinen deutschen Formen- und Farbensinn kann man dem Künstler deshalb so wenig absprechen als irgend einem der deutschen Maler der älteren Schule, einem Menzel oder Knaus, einem Böcklin oder Feuerbach.



MAX LIEBERMANN, STUDIE ZUM „BIERKONZERT“

Liebermann sucht seine Motive mit Vorliebe in Holland; die holländische Landschaft mit ihren feinen Tönen, ihrer von der Seeluft getränkten Atmosphäre, ihrer reichen Bewegung in Luft und Licht und der melancholischen Stimmung, entspricht seiner malerischen Absicht ebensosehr, wie Typus und Charakter des Volks in ihrer natürlichen Schlichtheit und Herzlichkeit. Aber wenn



MAX LIEBERMANN, ZEICHNUNG

man seine Bilder mit holländischen Motiven, mit den vielfach nahe verwandten Darstellungen eines Israels vergleicht, den man sehr mit Unrecht oft seinen Meister oder sein Vorbild genannt hat, erkennt man, wie deutsch der Künstler auch diese Ausschnitte aus dem holländischen Land und Leben gegeben hat.

Der deutsche Künstler ist weit stärker im Ausdruck und inniger in der Empfindung als der holländische, auch wenn er, wie in seinen neuesten Bildern, in der bewegten Atmosphäre die Form nur ganz unbestimmt und fleckig giebt. Gerade Liebermanns Bilder beweisen uns, dass das Motiv für die Wirkung des Kunstwerks keineswegs so gleichgültig ist, wie uns die Ultramodernen einreden möchten. Seine älteren Bilder mit Arbeitern auf dem Felde, die zum Teil den Einfluss von Millet verraten, wie seine Darstellungen aus dem holländischen Volksleben: die Waisenmädchen, das Altmännerhaus, die Flachsspinnerinnen, und die intimen Innenbilder, wie die Schusterwerkstatt u. a. m., sprechen uns nicht nur durch ihre malerischen Qualitäten an, sondern vor allem durch ihre heimliche Stimmung, durch die Innigkeit der Empfindung, die im besten Sinne deutsch sind. Auch in den Spielplätzen, den Predigten im Freien und den „Biergärten" wirken die warmen Sonnenstrahlen, die durch die Bäume brechen und ihre fleckigen,



MAX LIEBERMANN, ZEICHNUNG



MAX LIEBERMANN, STRAND IN NORDWIJK



MAX LIEBERMANN, NACHMITTAG IN HUIZEN

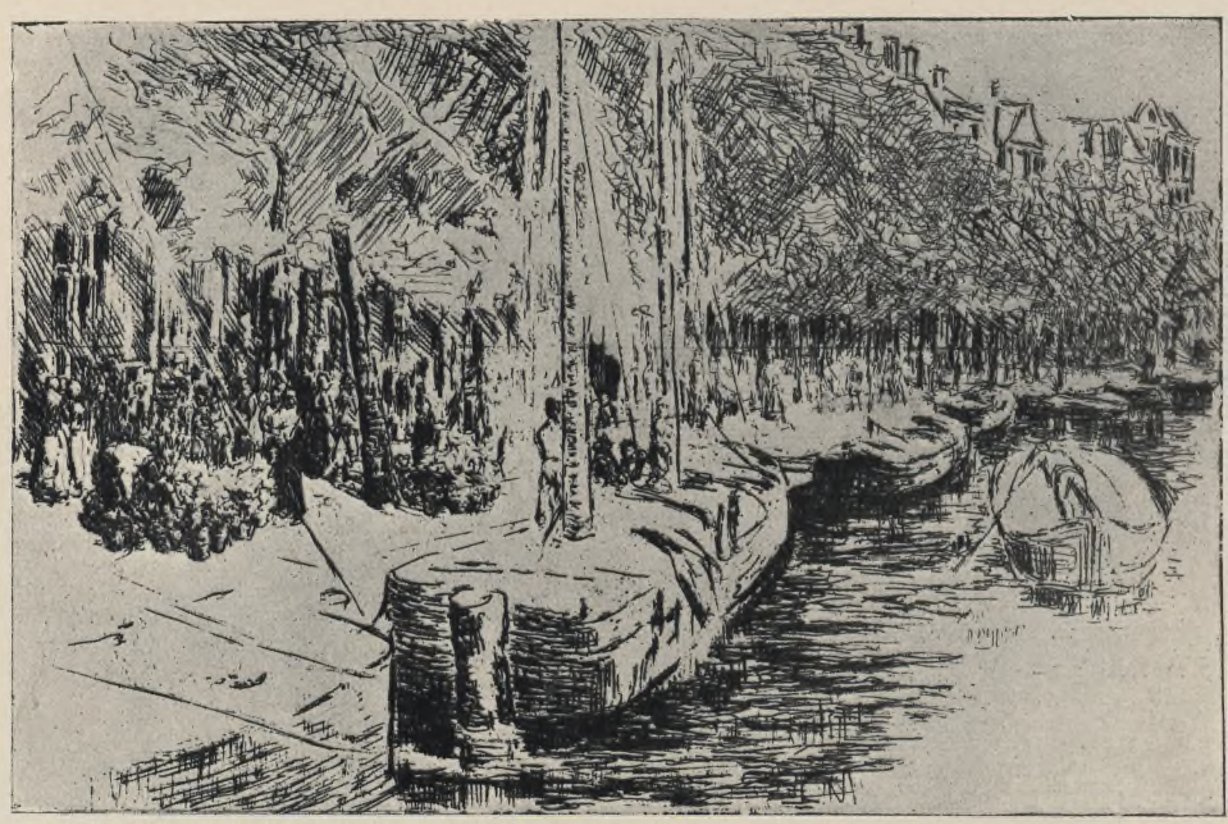


MAX LIEBERMANN, LOOTSEN IN SCHEVENINGEN

Lichter in die kühlen Schatten werfen, belebend und erwärmend auf den Beschauer. Selbst die Motive, die dem Künstler in neuerer Zeit sein Familienleben eingiebt: die Strandszenen, Tennisplätze, Golfspiel, Reiter u. s. f. sind, wenn auch von Degas beeinflusst, und obgleich hier die Figuren der landschaftlichen Stimmung noch stärker untergeordnet sind, doch echte Schilderungen aus dem Leben der höheren Stände in Deutschland, weniger intim als jene Darstellungen aus dem unteren Volke, aber ebenso charakteristisch und lebendig.

Dass Liebermann sich im wesentlichen auf diese Darstellungen der belebten nordischen Flachlandschaft beschränkt, ist ein Grund mit für die Echtheit und Meisterschaft, womit er sie giebt. Liebermann ist sich der Grenze seines Talents bewusst; im Gegensatz gegen die meisten unserer modernen deutschen Künstler hat er sich weder vom Tadel, an dem es ihm durch Jahrzehnte nicht fehlte, noch von dem weit gefährlicheren Lob, das ihm jetzt ebenso reichlich gespendet wird, irgendwie beeinflussen lassen. Studien und der Wunsch, den Kopf des einen oder andern Bekannten oder Verwandten rasch festzuhalten, haben den Künstler auch zur Porträtmalerei geführt. Wo die Persönlichkeit seiner Eigenart entsprach und wo er sie auf den ersten Wurf erfasste, hat er Bildnisse geschaffen, die an gesunder Kraft und in malerischer Wirkung nur in Leibls Arbeiten ihresgleichen haben. Zur „grossen Kunst" hat er sich dagegen nur ganz ausnahmsweise verführen lassen: sein „Simson im Schosse der Delila" hat hervorragende malerische Vorzüge, aber die rohe Aktwirkung hat er nicht überwunden. Da sind einzelne seiner Genrebilder, vor allem die „Netzflickerinnen" in der hamburger Kunsthalle, weit grösser und monumentaler; sie wirken, wie ähnliche Figuren in Millets Bildern, fast wie typische Gestalten.

Stil und Monumentalität sind überhaupt Eigenschaften, die Liebermanns meisten Werken in so reichem Masse innewohnen, wie bei ganz wenigen deutschen Malern. Sein Stil liegt in seiner weisen Beschränkung, in der Harmonie, in die er Landschaft und Figuren zu setzen, in der Sicherheit, womit er seine Empfindungen malerisch zu gestalten weiss, in der Stimmung, die aus seinen Bildern spricht. Die Mittel, die dem Impressionisten zur Verfügung stehen, um seine Bilder zu einer einheitlichen monumentalen Wirkung zu bringen, sind beschränkt; der Gefahr, dass der Eindruck, selbst in der Entfernung, ein unruhiger, unkörperlicher bleibt, wissen nur wenige unserer jungen deutschen



MAX LIEBERMANN, KANAL IN AMSTERDAM, RADIERUNG

Künstler zu entgehen. Ganz anders Liebermann. Seine grosse Wirkung erzielt er vor allem durch die äusserst geschickte perspektivische Komposition in seinen Bildern, durch einen Weg oder eine Strasse mit Häusern, einen Kanal mit Bäumen, eine Allee, eine Herde oder einen Trupp von Leuten in ihrer mehr oder weniger parallelen Anordnung und in der geschickten Verkürzung nach der Ferne zu. Dies giebt seinen Bildern die grosse Raumtiefe, giebt seinen Figuren trotz ihrer Auflösung im Licht ungewöhnliche Plastik und ermöglicht es ihm, die atmosphärische Wirkung durch die feinsten Abstufungen zu verstärken.

Man hat Liebermann, seit seine Bilder in unseren Ausstellungen bemerkt wurden, wegen seines derben Realismus, wegen seiner hässlichen Gestalten verschrien. Nun, seither ist die junge Mannschaft der Secession darin so weit über Liebermann hinausgegangen, dass seine Gestalten daneben fast Schönheiten genannt werden dürfen. Der Künstler schildert echte Volkstypen, einfache Alltagsmenschen; diese pflegen nicht schön von Form zu sein, sie sind aber schön im höheren Sinne. Das moderne Pleinair schliesst die klassische Linie, die schöne Form ebenso aus wie das Helldunkel eines Rembrandt. Wie Rembrandts Gestalten, so verraten uns auch die Figuren in Liebermanns Bildern ihr Inneres, sie sprechen zum Herzen; keine so tiefe, ergreifende Sprache, wie bei dem grossen Meister der holländischen Schule, aber sie überraschen durch die Wahrheit ihrer Bewegung, ihr Aufgehen in die Arbeit oder Ruhe, durch die Abwesenheit jeder Pose, jeder Modellstellung. Der Künstler ist kein Schönfärber, weder in der Form noch in der Färbung; ja wie seine Gestalten an der Scholle kleben, so wohnt seiner Farbe leicht ein etwas schwerer, erdiger Ton inne. Nicht durch die Schönheit der Farbe, sondern durch die Wahrheit und Feinheit der Atmosphäre, der Valeurs wirken seine Bilder so wahr und eindringlich. Nicht zum wenigsten auch durch die Feinheit der Zeichnung; denn Liebermann ist ein echt deutscher Künstler auch darin, dass er in erster Linie Zeichner, Schwarzweisskünstler ist Das scheint paradox, da uns auf den ersten Blick gerade die Zeichnung in seinen Bildern und Radierungen unruhig und fast formlos vorkommt; die Schönheit seiner Zeichnung liegt aber in der Sicherheit, womit er die Farbe in Tonwerte umsetzt, wie er darin die Farbe durchfühlen lässt und dadurch in gewissem Sinne gelegentlich sogar



MAX LIEBERMANN, BLICK AUS MEINEM FENSTER, PASTELL



MAX LIEBERMANN, PORTRÄTSTUDIE (PROF. J. BRINCKMANN) RADIERUNG

koloristisch wirkt, wie er das Wesentliche vom Unwesentlichen scheidet, mit Wenigem das Charakteristische zu geben weiss und das Motiv einheitlich gestalten. Seine Art zu zeichnen ist wie seine Malweise eckig, hastig und nervös — echt berlinerisch. Sie erscheint willkürlich und flüchtig, und doch ist sie das Resultat langen und ehrlichen Suchens und gerade dadurch so sicher und bewusst, ist der treue, ganz persönliche Ausdruck seines malerischen Empfindens. In dieser Harmonie von Wollen und Können, von Suchen und Finden, von Gefühl und Ausdruck hat Liebermann einen so echten Stil, dass er auch dadurch heute unter den deutschen Künstlern obenan steht.

ALBRECHT BRÄUER

VON

KONRAD MÜLLER-KABOTH



s giebt sentimentale Motive auch in der Kunstforschung. Die speziellen Erfahrungen des letzten Jahrzehnts, das eine Anzahl übersehener und namenlos gewordener Künstler in Rang und Ehren setzte, und die allgemeinen Reminiszenzen an „Künstlers Erdenwallen" überhaupt, an die gerade in der modernen Kunst zahlreichen Paradigmata dieser Parabel, haben eine Stimmung geschaffen, die, übernommen und unsicher, auf der lüsternen Jagd nach Emotionen jeden neu auftauchenden Künstler von Wert und geringem Ruf mit den Emblemen des verkannten Genies und einer etwas äusserlichen Tragik feiert. Man spricht gern und etwas vorlaut von den Akten ausgleichender Gerechtigkeit, die durchaus nur edlem Wollen und nicht etwa einem Impuls der Selbstgefälligkeit entspringt, und scheut sich nicht, alten Lorbeer von längst gekrönten Stirnen zu reissen, nur um dem neuen mehr Platz und sich die grössere Ehre zu geben. — Ich denke, Zucht und Zurückhaltung thut auch der nachprüfenden Justiz not, selbst wenn sie alte Schuld zu tilgen sucht. Denn selbst wenn nachweisbar diese sogenannte Schuld vorhanden ist und nicht etwa von der eigenen Überschwänglichkeit vorgespiegelt wird, um das Interesse überhaupt zu erhalten, sollte man, schon um der Reputation des eigenen Scharfsinns willen, mit dem Banausentum der Mitwelt und der pietätlosen Augenblickslust der Nachlebenden nicht alles für erklärt halten; es giebt mancherlei tiefe und unumgänglichere Dinge als diese trivialen Objektivitäten, die Namen und Werk eines Künstlers ins Dunkle führen können; subjektive Dinge, Hemmungen und Nöte des scheinbar freien Willens, die dem nach Wirkung drängenden Ingenium nicht bloss die Sphäre beschneiden, nein, die es überwältigen, dass es zerbricht.

Wenn ich hier vom alten Albrecht Bräuer, weiland Professor und Lehrer für Freihandzeichnen an der Breslauer Kunstschule, berichten will, so denke ich zuletzt daran, dass dieses starke Talent ungekannt blieb und einen neuen Akt der vielbemühten Ausgleichsgerechtigkeit erfordere; er selbst mit seinem bitteren und trotzigen Stolz würde ihn ohne Höflichkeit und Besinnen ablehnen. Sondern ein Mann steht vor mir, von dem undefinierbaren Alter Derer, die keine Jugend hatten, zur Härte erzogen und von cholerischer Derbheit; schwerfällig im Leben, schwierig in der Kunst; reinen Sinnes, schroff und unnachgiebig; grüblerisch und prinzipienstreng bis zur Pedanterie; ein Mann, der vieles hasste, weil er schwärmerisch zu verehren verstand; inbrünstig der Musik ergeben und von den Rhythmen hoher Kunst mit verzehrender Glut durchwärmt: in Summa, Einer, der notwendig zu seiner Einsamkeit stand, weil er voller Verachtung sich nicht in die Welt zu schicken wusste. Das Schicksal, im resignierenden Phlegma einer kleinstädtischen Professorenexistenz sich langsam zu zerreiben, hat er ertragen, weil von einem gewissen Zeitpunkt an für ihn feststand, dass sein Mangel an Naivität, die grüblerische Schwere seines Temperamentes und der von unerbittlicher Selbstkritik gebrochene Mut seiner Instinkte jedem freien Werben um Gunst, Macht und Wirkung den Erfolg versagen mussten. Er wurde bewusst und entschlossen Lehrer — von welcher Art, das hat Lothar von Kunowski mit zärtlicher Begeiste-

rung geschildert.* Er hatte seinen Schülern viel zu geben; sie verehrten ihn, wiewohl sie ihn fürchten mussten. Mehr aber als die Details seiner Praxis, seines grossen theoretischen Wissens, die er ihnen mitteilte, wog das schlichte Beispiel seiner Individualität: die Unerschrockenheit der Konsequenz, die im gegebenen Moment Pläne und Träume, Fragmente tausend schöner Hoffnungen leidlos, wortlos einsargt, weil die Erkenntnis ein Gelingen nur um den Preis schwächlicher Kompromisse verbürgt. Dieses Aufrechtstehen im stummen Verzicht; dieses Niederkämpfen, Niederringen; dieses Festwerden und Sichhärten in der Erfüllung des Notwendigen, das nie so dürftig sein kann, dass nicht eines Mannes Seele in Ehren sich dafür opfern könnte; dieses gefasste Sichaufgeben und Untergehen: schön ist dieses, und ein Hauch von Grösse liegt darüber. Bräuer starb 1897 am 7. September; er starb mit dem Bewusstsein guter Leute, die namenlos ihre Pflicht gethan haben und hoffen dürfen, vergessen zu werden, da die Spur ihres Daseins in das Leben Nachgeborener hinüberglitt und unsichtbar in gewandelten Formen fortwirkt. Er hinterliess einige vollendete Werke, die hier und da verstreut sind und die niemand um ihrer selbst willen aufsuchen wird; hinterliess zahllose Entwürfe, fragmentarische Studien und selbständigere Skizzen, die keinem Historiker Anlass sein werden, die Entwicklungsreihe der deutschen Kunst um einen neuen Namen zu bereichern. Und doch glaube ich das Talent, das mit Bräuer ins Grab sank, ans Licht ziehen zu müssen, nicht weil ich in den kleinen Sachen hie und da einen schönen Genuss fand; nicht weil ich mit der Mitteilung künstlerisch untadeliger Proben der Sentimentalität eine posthume verlorene Hoffnung darbieten möchte; sondern weil es von psychologischem Interesse ist, die Sonderheit eines Talentes erkennbar zu machen, das, ganz unabhängig von widrigen Lebensumständen, ein hochgemutes Künstlerverlangen im Triebwerk selbstquälerischer Reflexionen zur Unfruchtbarkeit und zur Entsagung zerrieb.

*

Bräuer war 1830 geboren; er stammte also aus einer Zeit, deren ästhetische Doktrinen in den Köpfen einiger deutschtümelnder Ideologen heute noch fortspuken. Und indem ich plötzlich die Art seines Entwicklungsproblems noch einmal im Lichte dieser Doktrinen betrachte, entdecke ich, wie prächtig eigentlich Bräuer nach dem Herzen dieser Ideologie geraten war; er war sicher ein ringender Genius, von Einsamkeitsschauern umwittert, der nach dem Höchsten, Unmöglichen verlangte und als ein Held im gewaltigen Mühen tragisch, faustisch zugrunde ging. Es fiele mir nicht schwer, jetzt schon die Feder wegzulegen und das Opfer meiner Analyse ungekränkt den Weihrauchverbreitern zu überlassen; denn die Feststellung eines Fiaskos bei einem Toten, der nur eines andern Betrachters bedarf, um der Apotheose teilhaftig zu werden, erfordert ein gar zu robustes Gewissen, wenn nichts als die einfache kritische Lust zu ihr gedrängt hat. Aber ich deutete schon an, dass Bräuer nach meinem Empfinden ein im Innersten ordentlicher Mensch war, der sich nichts vorlog; dass sein Versagen von keinem mit grausamerer Schärfe gewusst werden kann als wie er es selbst erkannte. Denn wiewohl sein künstlerisches Temperament einen Stich ins Sentimentalische zeigte, so besass er doch eine Intellektualität hoher Kultur. Und an diesem Danaergeschenk der Natur trug er schwer und heilig zugleich wie Alle, in denen das Künstlertum ein Wunsch und der kritische Wille eine Kraft ist. Wie es ihn vor der Banalität niederer Genrekünste bewahrte und angesichts erlauchter Vorbilder die Kraft zu einer hohen Gesinnung stählte, gab es ihm unzweideutig zu verstehen, dass an seinem eigenen Gifte, an eben dieser Intellektualität die künstlerische Potenz sich zersetzte.

Bräuer war ein starker Zeichner; sein Stift verstand die Konturen des Körperlichen mit unbeirrbarer Sicherheit nachzuziehen. Aber da er keinen Geschmack für die lineare Dekoration besass, empfand er mit natürlicher Konsequenz dieses Talent als zu dürftig. Er sah ganz deutlich, dass ein Körperliches im Umriss nur durch die Betonung einer besonderen Einzelheit künstlerisch zu rechtfertigen ist, sonst wird es ein Schema, eine leere Abstraktion. Er strebte also nach Fülle, nach Materie, nach organisch Belebtem und Bewegtem: seine Mappen sind voll von diesen Versuchen. In allen steckt freilich mehr Ahnung als Können; aus einem Wirrsal tastender Striche entringt sich etwas mühselig die Anschauung einer körperlichen Form, die meistenteils in einen Raum hineinkomponiert ist, sehr oft mit ausserordentlichem Geschick, aber nie so notwendig, dass ein Fehlen der Figur die Raumillusion zerstörte. Wiederum giebt es darunter

* In Band VI der Serie: „Durch Kunst zum Leben".

einige weibliche Akte, in denen sein Talent, das Zufallsspiel des Umrisses exakt zu kopieren, und seine bewusste Tendenz nach organisch belebter Fülle sich zu einer so glücklichen Reduktion ergänzen, dass einige knappe Striche genügen, das weiche Schwellen des Fleisches und den üppigen Fluss der Glieder ganz überzeugend anschaulich zu machen. Immerhin bestätigt auch dieses Gelingen nur, was ich von vornherein hier ausgedrückt habe: dass Bräuer zu den Urzielen des Künstlerischen, das Lebendige zu meistern und den Rhythmus nicht als ein abstraktes System, sondern als das verschleierte Spiel lebendiger Formen zu geben, von hinten herum kam, intellektuell, kraft seiner kultivierten Ästhetik. Er war nicht naiv und sein Talent im Grunde nicht künstlerisch; er wäre naiv und sein Talent künstlerisch gewesen, wenn er Geschmack gehabt und nichts als diesen Geschmack gepflegt hätte. Aber er war zu wenig selbstbewusst, um nur Geschmack zu haben; er glaubte, was er sah, und er sah Tizianische Gemälde mit besonderer Liebe an. Er vergass sich in der gewaltigen rhythmischen Vitalität dieser Kunst und litt an ihr; litt, mit dem Ressentiment des zivilisierten Barbaren, der in die Temperaments-Kultur des Südens nur seine unfreie und leicht irritierte Sinnlichkeit mitbringt. Er betrachtete Tizian und michelangeleske Kartons mit den Augen des kleinbürgerlichen Deutschen, der die Dürftigkeit und die Enge seiner Erinnerungen in Träumen von Glanz und fürstlicher Freiheit zu tilgen sucht. Dieser Deutsche resigniert nicht, oder nur langsam, und dann kränkelt er an sentimentaler Trägheit dahin. Er besinnt sich auch nicht auf sich selbst und denkt daran, sich eine Tradition zu suchen, die den Bedingungen seiner Art entspricht; denn wenn er sich schon der determinierenden Kräfte bewusst sein sollte, die an seiner Individualität bildeten, und die Prämissen der Geburt und des Milieus übersehen könnte, so hat er doch nur Verachtung dafür. Er glüht, sich zu entwurzeln, um seinem Bildungstriebe Genüge zu thun, und glaubt seinem Ideal ebenbürtig nachschaffen zu können, wenn er sein Wesen begriffen und an diesem Begreifen sich berauscht hat. Das Resultat ist Imitation, um so banaler, je hitziger die Ekstase war. Dass Bräuer sich nicht völlig verlor und allmählich zu sich zurückfand, dankt er wiederum nur seiner Ästhetik, jener höheren Einsicht des rein betrachtenden Menschen, der den Intellektualismus des Künstlers als artwidrig paralysiert, aufsaugt und für die eigenen Zwecke fruchtbar macht.

Aber ein anderes ist es, kraft seiner Ästhetik von der Nachahmung loszukommen, ein anderes, mit ihrer Hilfe einen Instinkt klar zu machen, der Kunst aus erster Hand zeugt. Bräuer machte sich wohl bewusst, dass das Kopieren verehrter Vorbilder für den Grad der eigenen Künstlerschaft gänzlich unmassgeblich sei, aber es gelang ihm nicht, dort, wo er sich ganz persönlich gab, die Gattung um vollendete Stücke zu bereichern. Es fehlte ihm letzten Endes an der Direktive eines untrüglichen Instinktes, oder wenn man so will, an der letzten Bewusstheit der Kultur, die das Wollen beschränkt, um dem Können klarere Ausdrucksmöglichkeiten zu schaffen. Er tastete; er wollte mit seinen Mitteln immer das, was sie auf natürliche Weise nicht geben konnten. Und da er das Unvollkommene seiner Versuche immer wieder einsah, denn sein ästhetischer Intellekt konnte das Vorhandene wohl beurteilen, wenn er auch seiner Kunst nicht half, musste er sich schliesslich zum Verzicht gedrängt fühlen: er endete mit Entwürfen zu anatomischen Atlanten, in denen er kraft seines Wissens und seiner sicheren Hand etwas Unübertreffliches hinstellte; die fabelhafte Korrektheit dieser Menschen-, Tier- und Pflanzengerippe wird den Namen des Professors Bräuer für immer der Vergessenheit entrissen haben, aber der Künstler hat an diesem Ruhm keinen Teil mehr.

Hier die Daten seiner Entwicklung.

Nach dem Besuch der dresdener Akademie, von 1850—1852, ging Bräuer nach Frankfurt a. M., wurde Stipendiat des Städelschen Instituts und trat in das Atelier Steinles ein. Er wählte den Kreis der eklektizistischen Nazarener, weil ein begabter Jüngling zu seiner Zeit, mit den Problemen hoher Kunst beschäftigt, naturgemäss nicht anders konnte, als sich mit ihnen in Verbindung zu setzen. Ihre konstruktiven Gebrechen, die Dürftigkeit ihrer Mittel, das Schematische und Posierte ihrer Kompositionen, all die entsetzlichen Mängel, die uns heute die Hinterlassenschaft des Nazarenertums entfremdet haben, mussten einem Menschen verborgen bleiben, der zu wenig Maler war, um an den Holländern Geschmack zu finden, und als Zeichner nach der ästhetischen Konvention zu kompositionellen Übungen sich gedrängt sah; er konnte nur an dem Legendarischen ihrer Sujets sich berauschen und musste in ihm den Antrieb erkennen, der ihre Kunst banalen Sphären entrückte. Wäre Bräuer wie später

Feuerbach nach Paris gegangen, oder hätte er zur rechten Zeit in Italien selbst italienische Kunst von Angesicht zu Angesicht kennen gelernt: er hätte seinen Irrtum eingesehen, das Legendarische als unbeträchtlich abgethan und sich befleissigt, die Wirkung nur von der Ausdruckskraft seines Stiftes abhängig zu machen. Aber er ging nach Breslau zurück, das ihn mit der Professur an der Kunstschule lockte, in das kunstarme Milieu, dem er zu entfliehen trachtete, als er sich mit hohen Hoffnungen zu den Nazarenern begab, und so stützte ihn kein Eindruck reiner Kunst. Die räumliche Entfernung von seinen Lehrern wirkte höchstens, dass er die italienische Kunst unmittelbarer kopieren lernte. Er hat das zweifellos gefühlt und sich jetzt schon über seine künstlerische Arbeit sehr kritische Gedanken gemacht, denn ausser zwei Altarbildern aus den Jahren 1861 und 62 entsteht bis zum Jahre 1878 kein einziges Werk reiner Kunst mehr, hingegen drei Arbeiten, die ich schon als deutliche Symptome seiner Resignation angeführt habe: Bilder für ein Geschichtsbuch, deutsche Kaiser und Könige darstellend, dann ein Pflanzenwerk, das Durchschnitte von Blüten, Knospen und Blattformen giebt und endlich eine Anzahl Tierstudien. Um 78 raffte er sich noch einmal zu einem grossen Entwurf auf, der gänzlich nazarenisch ist, nazarenisch in der linearen Typisierung der Landschaft; in den Figuren, in derEmpfindung desGanzen; aber er vollendete ihn nie.

Von 78 bis 83 ruhte das Schaffen; das Versagen der Kraft überwand Bräuer erst durch eine Reise nach Italien, die ihm zu spät ermöglicht wurde, um ihm von entscheidendem Nutzen zu sein, aber immerhin Resultate zeitigte, die ebenso rührend wie überaus erstaunlich sind. Er liess nämlich seinen Stift zu Hause und nahm nur seinen Pinsel und eine Palette brennender Farben mit, und was er sich ansah, war nicht die Kunst Italiens, sondern die Natur, und die Natur nicht so sehr in dem fixierten Typ der italienischen Landschaft, wie etwa die Zeitgenossen der Nazarener, Rohden, Reinhold, Catel und später Feuerbach und Böcklin, sondern er beobachtete den italienischen Himmel, die Luft und das Meer. Die Metamorphose ist ebenso überraschend, wie wenn aus einem Cornelius plötzlich ein Turner würde. Die Studien, die er mitbrachte, enthalten nicht eine einzige Figuren-Komposition, überhaupt nichts Lineares; sondern sie geben eine Skala gestufter Tonwerte, die als einzige Gegenständlichkeit den flackernden Schleier zerrissener oder zergehender Wolken umschreiben. Freilich verleugnet sich nicht, dass der Blick, der hier nach ganz weichen Nuancen tastet und das Verschwimmen farbiger Übergänge im Ton zu erhaschen sucht, die Farbe bisher nur als starr lokalisierte Einheit innerhalb linearer Gerüste gewürdigt hat; die Stufung der Töne wirkt komponiert. Sie bleibt eine abstrakte Palettenskala, die sich in die Illusion der Luft und des Wassers nicht wandeln mag. Auch kann sich der Konturenzeichner, der an dem ornamentalen Spiel der Linien seine Freude hat, nicht völlig unsichtbar machen; er findet in den Formen der Wolken und Wellen allerlei Motive für kalligraphische Schnörkel und heroische Arabesken.

Dennoch hatten diese Palettenübungen einen Vorteil: sie erweckten den Geschmack Bräuers für die farbige Dekoration. Er sah von jetzt an viel öfter in die Landschaft, um ihr die dekorativen Reize farbiger Flächenteilung zu entlocken, und es gelang ihm mit allerlei Motiven aus dem Riesengebirge und der Trebnitzer Gegend farbige Flächenkompositionen zu entwerfen, die auch dem verwöhnten Auge genug thun. Hier stecken Ansätze zu einer ganz reinen Kunst. Diese Kunst wäre sehr selbständig gewesen, wenn sie auch nie reich geworden wäre, weil sie auf dem mühevollen Wege der Abstraktion, des sorgfältigen Zusammensetzens gewonnen wurde. Aber sie reifte zu spät; sie reifte, als Bräuer nicht mehr hoffen konnte, mit ihr hervorzutreten und einen glücklichen Wettstreit zu beginnen mit Leuten, die es leichter hatten als er. Es fehlte dem Fünfziger wohl schon an der Energie Vielerlei hat er noch begonnen, die verschiedensten Dinge. Er hat sich in Schwindscher Grazie versucht und zart getuschte Genreszenen gemacht wie etwa ein früher Hamburger, hat Bewegungsstudien getrieben an dem gleichen Motiv des „Heiligen Martin“, das auch Marées quälte, fast in der gleichen Schwerfälligkeit, nur nicht mit einem ähnlich herrlichen Material, und hat zu Zeiten sogar unbegreiflich impressionistischen Anwandlungen nachgegeben: ein plausibles Kornfeld und ein überraschend duftiger Laubwald sind Zeugnis davon. Es blieb alles erster Entwurf, Notizen flüchtiger Launen, ohne Befriedigung. Er wandte sich wieder seinen Anatomien zu, suchte seinen exakten Stift hervor und analysierte den Körper des Menschen mit und ohne Skelett mit der trockenen Gewissenhaftigkeit, die er als Professor sich zur Pflicht hatte machen müssen. Und als Professor starb er dann, ohne Wunsch und vielleicht nicht einmal bitter.





WEIBLICHE KUNST

MINKA GRÖNVOLD

VON

EMIL HANNOVER

Bis zu Rosa Bonheur zurück und noch weiter bis ins achtzehnte Jahrhundert war es das Ziel aller Künstlerinnen, in ihrer Kunst so männlich wie möglich zu werden, dem Manne in allen Punkten ebenbürtig zu sein. In neuerer Zeit aber haben einzelne Künstlerinnen sich völlig ihrer Weibnatur überlassen, und es ist daraus zuweilen eine Kunst von eigenem Zauber erstanden, dem man nicht widersteht, mag man auch die Ansicht teilen, dass Männlichkeit eine der ersten Bedingungen in der Kunst sei.

Eine solche, ganz weibliche Kunst war die von Kate Greenaway, sind die Fayencefiguren der dänischen Bildhauerin Frau Juliette Willumsen. Aber das beste Beispiel weiblicher Kunst sind bis jetzt wohl die Arbeiten von Frau Minka Grönvold. Es ist mehr vom „schwachen Geschlecht“ darin, als in der Kunst irgend einer andern Frau. Diese Kunst macht den Eindruck, als wäre sie das Produkt der Hingabe eines gänzlich willen- und widerstandslosen Mediums an gute künstlerische Mächte.

Zuerst aber ein paar Worte über die Künst-

lerin selbst, die nur ein einziges Mal ausgestellt hat und darum ausserhalb des Kreises von Künstlern und Kunstfreunden, den sie und ihr Mann an verschiedenen Stätten ihres Aufenthalts um sich gesammelt haben, ganz unbekannt ist. Sie wurde in Tirol als Tochter eines deutschen Fabrikbesitzers geboren, kam im Alter von zehn Jahren nach München und lernte hier, als Neunzehnjährige, ihren zukünftigen Gatten, den norwegischen Maler Bernt Grönvold kennen, den sie dann auf vielen Reisen begleitete.



Als junge Leute besuchten Beide gemeinschaftlich eine Kunstschule zu Paris und hielten sich in Norwegen während der Jahre auf, wo Werenskiold und seine Generation einen nationalen und zugleich koloristischen Umschwung herbeiführten. In ihren bescheidenen Motiven, der frischen Freilichtfarbe und dem breiten Pinselstrich glichen Grönvold und seine Frau zu jener Zeit vielen Andern und einander so sehr, dass es schwierig sein kann zu unterscheiden, was der Eine oder der Andere von ihnen damals gemalt hat. Talent zeigte sich augenscheinlich schon damals bei Frau Grönvold, aber wenig Eigenart. Sie war eine jener zahlreichen Frauen, die es in dem Kampf, die Kunst zu verjüngen und eine neue, enge Verknüpfung mit der Natur zu suchen, mit dem Manne aufnehmen wollen.

Aber im Gegensatz zu Berthe Morizot und Mary Cassat in Frankreich, Harriet Backer in Norwegen oder Anna Ancher in Dänemark, führte sie, deren Gesundheit schwächlich war, den Kampf nicht zu Ende. Während ihr Mann sich einem energischen Formenstudium widmete und allmählich zu einem der sichersten Zeichner unserer Zeit heranreifte, gab sie alle Wirklichkeitsstudien und — soweit es geht, — auch die Wirklichkeit selber auf, um sich in sich selbst zu verschliessen und den Stimmen im eigenen Innern zu lauschen und zu folgen.

Was sie seitdem hervorgebracht hat, ist zum grossen Teil wie im Traume entstanden. Wie eine Schlafwandlerin stand sie unter einem Zwang, dem

sie gehorchen musste, wenn etwa einmal im Jahr der Drang sie erfasste, zu zeichnen. Sie zeichnete dann gern wochenlang hintereinander, unaufhörlich, bis ihre Phantasie — oder vielleicht ihre körperliche Kraft — erschöpft war. Sie verschloss dann mit dem Lächeln der Weltdame die weiteren Geheimnisse ihres Wesens wie mit einem Siegel und brach es erst, wenn abermals die Inspiration über sie kam und sie in sich selbst hinein flüchtete.

Ihre Kunst ist das Bekenntnis einer krankhaft sensiblen Seele, die lieber in Sehnsucht lebt, als sich in seiner Einsamkeit ganz seiner Stimmung hingiebt.

Es kann äusserlich eine kleine Verschiedenheit unter diesen jungen Frauen herrschen. Aber immer enthüllen sie verwandte Seelenzustände, deren stärkster Zug eine tiefe Wehmut und grosse Müdigkeit ist. Stehen diese Gestalten, so suchen sie gern eine Stütze an einem Baumstamm, einem Stuhl oder Kamin. Doch gewöhnlich sind sie zu gebrechlich in ihrer Seelennot, um zu stehen. Sie flüchten in eine Sophaecke, wo sie in Kissen lehnen, unfähig



in der Berührung mit der harten und kalten Wirklichkeit wund zu reiben. Als Frau gilt ihr stärkstes Sehnen hübschen Kindern, lieben, blauäugigen kleinen Mädchen; und solche hat sie — meist in traulicher Gemeinschaft mit ihren Müttern — oft auch dargestellt. Ein häufig wiederkehrendes Motiv in ihrer Kunst und nicht minder weiblich sind die zwei oder drei Freundinnen, die mit einander reden — oder schweigen. Allein ihr bei weitem häufigstes Thema ist das einsame junge Weib, das sich ihren Körper zu tragen, die zarten Glieder, ihre langen, dünnen Arme, die auf der Rückenlehne des Sophas ruhen. Zuweilen selbst unfähig, ihr schweres Haar zu halten, das herabgleitet, wenn sie sich im Schmerz mit den langen schmalen Händen an den Kopf greifen. Und sie alle sind doch nichts weniger als immer Stuben- und Sophamenschen. Oft flüchten sie hinaus in die Natur, wo sie still und schweigend dasitzen, die Wange in die Hand gelehnt, wenn sie nicht völlig in sich zusammen-



sinken und den Kopf im Schosse bergen, zusammengekauert, zusammengefaltet um ihr eignes inneres Leben, wie Blumen, die sich gegen Abend schliessen.

Diese Frauen sind meist mit einer eigen lässigen, künstlerischen Eleganz gekleidet, in weite, faltige Gewänder mit bauschigen Halbärmeln. Nicht selten jedoch sind sie auch nackt, und nackt — wie die Nymphe, die neugierig den Rehbock am Bergsee belauscht oder die Meerfrau, die müssig auf einem Stein im Wasser liegt — geberden sie sich vielleicht am naivsten und natürlichsten. Aber auch wenn Kleidung und Haartracht einen Anflug von Koketterie verraten, worin der weibliche Künstler leicht zu erkennen ist, äussert die Stimmung sich in Stellungen und Bewegungen, die in ihrer leisen *gaucherie* unbewusster und unmittelbarer werden, als die Stellungen meistens in den wenig naiven Figuren unserer heutigen Figurenkunst sind.

Nicht zum wenigsten beruht der Stil und die Schönheit von Frau Grönvolds Gestalten auf der innern Wahrheit dieser Stellungen, auf der Art, wie sie der Gemütsstimmung der Figuren angepasst sind. Aber auch der Strich, womit sie gezeichnet sind, thut das Seine dazu; ein langer, anmutig gleitender Strich, der sich treu den weiblichen Formen anschmiegt und sie mit schwesterlicher Keuschheit liebkost, sodass sie, selbst nackt, keinen Sinneneindruck wecken. Aber zumeist ist der ätherische, unsinnliche Stil dieser Figuren vielleicht den Fehlern



in ihren Verhältnissen zuzuschreiben. Wenn man in diesem Zusammenhang ihre Verhältnisse überhaupt falsche nennen kann? Ganz gewiss zeichnet Frau Grönvold insofern durchaus nicht richtig, als sie den Hang hat, die Köpfe ihrer Figuren zu klein zu machen, ihre Hüften zu schmal, Hals und Arme zu dünn. Aber sie zeichnet insofern richtig genug, als die verkehrten Verhältnisse in ihren Figuren deren Stil erhöhen. Die kleinen Köpfe, die schmalen Hüften, die dünnen Arme und Hälse vergeistigen ihre Gestalten noch mehr und steigern den Eindruck, dass sie lauter Seele, das ganz unwillkürliche Wiederspiel ihrer eigenen Seele sind.

Dieser Eindruck ist nur selten gestört. Er wird mitunter durch eine Reminiscenz an den Malkasten oder durch eine der Wasserfarben beeinträchtigt, womit die Künstlerin ihre Kohlezeichnungen oft koloriert; namentlich durch ein anilinartiges Lila, das sie bei den Kleidern anwendet. Zuweilen wird der Eindruck auch dadurch geschmälert, dass ein Teil der Zeichnung angesichts der irdischen Wirklichkeit ausgeführt ist, während das Übrige sich schwebend in der Sphäre hält, wo alles allgemein und nichts individuell ist. So wird die Stimmungswirkung der sonst vorzüglichen Zeichnung einer Trauernden, die sich an einen Kamin lehnt, dadurch geschwächt, dass dieser die allzu treue Kopie eines gewöhnlichen deutschen Kachelofens ist. Aber das bildet eine Ausnahme in der Produktion dieser Künstlerin; zwar fehlt es ihr keineswegs an Beobachtungen die direkt auf die Wirklichkeit hinweisen. Von treffender Wahrheit ist, zum Beispiel, die Art, wie eine Frau auf einer dieser Zeichnungen, sich aus dem Bett reckt, um ein Licht auszulöschen. Nicht minder treffend wahr ist die Art, wie auf einer anderen Zeichnung eine Frau im Entsetzen



vor einer Erscheinung, die sie vom Bette aus zu sehen meint, die Decke um sich zieht. Aber solche Beobachtungen, mit ganz leichter Hand hingeschrieben, ruhen sichtlich auf einer Erinnerung, die sich von selbst einfindet, und nicht auf Studien für den bestimmten Vorgang. In der Regel braucht Frau Grönvold kein Modell. Losgelöst von der Wirklichkeit ist ihre Kunst der sublimierte Ausdruck ihres wirklichkeitsfernen Gemüts.

Vom üblichen kritischen Gesichtspunkt aus bietet diese Kunst Stoff genug zur Kritik. So kann man dagegen einwenden, dass es nur Skizzenkunst ist, die keine Garantie für das Vorhandensein des notwendigen Vermögens zur Ausführung eines Motivs sichert. Man kann auch dagegen einwenden, dass sie bei der ausschliesslichen Beschäftigung mit Kindern und jungen Frauen äusserst eng begrenzt ist. Ausserdem ist sie, wie schon erwähnt, voller Zeichenfehler und entbehrt der Kraft, ist zart und etwas kränklichen Wesens.

Aber man kommt mit solchen Einwendungen zu kurz. Bei einer weniger skizzenhaften Ausführung würde diese Kunst etwas von dem schönen Gepräge verlieren, das sie einer Eingebung, einem augenblicklichen Drang nach persönlicher Befreiung verdankt. Sie würde, wenn sie weniger begrenzt, wenn z. B. die Gestalt des Mannes nicht gänzlich davon ausgeschlossen wäre, den weiblichen Charakter des Stoffes einbüssen. Endlich würde sie, wenn die Zeichnung kräftiger und korrekter wäre, auch im Stil ihre weibliche Eigenart verlieren.

Und damit dann ihre ganze Stärke. Zwar mag es paradox klingen, Stärke in Etwas zu sehen, das wir als Schwäche zu betrachten gewohnt sind; aber es muss doch etwas Unüberwindliches und Sieghaftes in der konsequenten Weiblichkeit der Arbeiten von Frau Grönvold liegen, wenn die Einwendungen an ihnen so leicht abprallen. Und nach reiflicher Überlegung kann es nicht wundernehmen. Denn echte Weiblichkeit ist, wie echte Männlichkeit, echte Menschlichkeit und Widerstand dagegen ist in der Kunst, wie im Leben, vergeblich.





BRIEFE VON HANS VON MARÉES

MITGETEILT VON

ROBERT GRAF

SCHLUSS

XIII.

jedenfalls Juni 1877.

... — denn klar und ehrlich sein, ist sich selbst offen zeigen. Der ganze Vorgang meines Lebens ist eigentlich dies Bestreben gewesen und ich weiss auch, dass dadurch sowohl ich als andere mehr gewonnen wie verloren haben. Durch nichts wird die gegenseitige Teilnahme mehr gesteigert. — ...

... — Sie werden nicht böse sein, wenn ich ein Beispiel anführe: Après nous le déluge, d. h. ich will mitnehmen was ich kann, mag auch die Welt darüber zugrunde gehen. Könnte man sich, wenn solch ein Grundsatz wirklich ins Gemüt gedrungen wäre, noch Liebe zu einer Person oder Sache vorstellen? Beides, Glück und Genuss, werden dann unmöglich sein und auch die Wirkung auf die Umgebung ist vernichtend. Besser, richtiger, glaube ich, wäre es zu sagen, handle, lebe deiner Ueberzeugung treu, sollte auch deine Person darüber zugrunde gehen. So und nicht anders sind alle Menschenwerke entstanden, die das Leben, die Welt auch nach dem Hingange ihrer Schöpfer schliesslich zusammenhalten... —

— ... — Rom ist auch der Ort, wo ich mich selber doch am meisten fühle, denn hier ist mein Wesen erst zu sich selbst gekommen und lernen kann hier jeder; denn auch die Sitten, richtig gesehen, können nur günstigen Einfluss haben, namentlich die der Frauen. Ich freilich habe einige, nicht ganz mit meinen übrigen harmonierende italienische Eigenschaften angenommen, die man mir wohl wieder abgewöhnen kann. — ...

... — Hoffentlich wird der Abguss wohlerhalten ankommen, es dauert immer etwas lange. Vom Verfertiger desselben erhalte ich soeben aus Deutschland die Anzeige seiner Verlobung und demnächstigen Heirat.*

XIV.

Juni 1877.

... — Das Schicksal hat mir doch die grosse Gunst erwiesen, dass ich auf weitere und nicht gemeine Ziele lossteuern durfte. Im grossen und ganzen habe ich die Zeit nicht unbenützt vorüberziehen lassen; ich habe manches erworben, was vielleicht nicht zu verachten ist. Ich habe nicht planlos gelebt, und die Zeit nähert sich, in der sich das zeigen wird. Von Natur nicht ohne Mut, beseelt von Glauben und bewährt mit festen selbsterrungenen Ueberzeugungen hat mich der Bick in die Zukunft nie zittern gemacht. — Von Haus aus hielt ich es unter der Würde meines Berufes, der ein edler ist, denselben zum eigentlichen Erwerb zu missbrauchen, obgleich es mir oft, wenn ich wollte, nicht so schwer wurde — ...

*... — Und so hätte ich vor der Hand weiter nichts zu sagen, als dass die Büste** heute abgegangen ist, mögen die starren, harten Züge derselben, weil sie die Hülle eines weichen, treuen und zarten Gemütes sind, nicht unwillkommen sein. Der Pallas die gebührende Verehrung und Kniebeugung von ihrem getreuen Ritter Hans.*

---

* *Professor Hildebrand.*

** *Der Abguss wurde bei einem Umzuge zertrümmert.*

XV.

Ischia, Marina della Mandra. wahrscheinlich 1878.

... — Wer nach irgendetwas in der Welt strebt, kann von Kleinlichkeiten nur momentan befangen sein und wird sie auch bei niemand anderem voraussetzen. So wie man in der Kunst sich bemühen soll, die vorzüglichen Seiten der Kunstwerke zu erkennen, anstatt der mangelhaften, so soll man es im Leben auch machen, im andern Falle würde letzteres sehr freudlos sein. Darum muss ich immer wiederholen, dass ich selbst auf einen vollen Lebensgenuss stets erpicht bin und mich darum wohl befähigt fühle, auch anderen darin etwas beizustehen und da muss es Einen natürlich betrüben, wenn man sieht, wie die Meisten dem momentanen Amüsement dauerndes Vergnügen, Wohlbehagen und Glück ohne weiteres zum Opfer bringen. Um von allgemeinen Betrachtungen auf mich selbst zurückzukommen, so kann ich sagen, dass ich mich hier durchaus heimatlich fühle. Und wie könnte es anders sein. Lachend Himmel und Meer, lachende Landschaft und fröhliche Menschen, da müsste man allerdings versteinert sein, wenn man nicht auch eine etwas heiterere Physiognomie wie gewöhnlich annähme. Ich führe hier allerdings ein reines Schlaraffenleben. Baden, segeln, reiten, auch auf den Bergen herumklettern und sich dann gelegentlich erfrischen und stärken, ist jetzt meine ganze Thätigkeit, und nebenbei fehlt es nicht an der vortrefflichsten Unterhaltung, da ein Freund von mir hier lebt, den man schon zu den ungewöhnlich intelligenten Menschen rechnen darf. Soviel steht fest, dass, wenn man sich von der Arbeit erholen und zu neuerer frischerer Thätigkeit vorbereiten will, es kein anderes Land giebt, das das so möglich machte als die glücklichen Küsten dieses Meeres. Hier von meinem Fenster aus sehe ich die Stelle, wo die Elite der Römer sich ihre Landsitze baute, und dass es heute nicht mehr so ist, beweist nur, wie wenig man jetzt zu leben versteht. In diesem verdienstlosen Hinschlendern habe ich doch ein kleines Verdienst, dass ich nämlich den Lockungen von Sirenenkünsten und Najaden standhaft widerstehe. Doch was schreibe ich das, da ich doch weiss, dass dasselbe, weil es nicht berührt, auch nicht anerkannt wird. Im übrigen hoffe ich, dass Pallas sich wohl befinde und überhaupt (als solche nämlich) existiert. Dass die Ueberzeugung hiervon mein Wohlbefinden unendlich heben würde, versteht sich von selbst und ich verbleibe bis dahin ein knurrendes Meerscheusal.

✲

Neapel, den 26. Mai 1873.

Verehrteste gnädige Frau! Aus den blauen Wogen, auf denen ich mich jetzt täglich schaukeln kann, steigen immer lebhafter die Erinnerungen an die verlebten schönen Tage in Wien empor. Damit mir dieselben nicht auch zu gleicher Zeit Gewissensbisse erzeugen sollen, so erlaube ich mir, Ihnen noch einmal meinen lebhaftesten, herzlichsten Dank auszusprechen für alle Liebenswürdigkeiten, die dem Eindringling von Ihnen und den bösen Sirenen** zuteil geworden sind. Anders kann ich leider die letzteren nicht nennen, denn während Odysseus nur die Knochen der Verlockten am Strande erblickte, so sind diese wertlosen Gegenstände das Einzige, was ich so halbwegs gerettet habe. Als das Palladium für das übrige ist der Hut in Wien geblieben, der wohl noch so schwarz wie früher sein wird.*

Uebrigens ist es besagten Knochen in der Gesellschaft eines liebenswürdigen gescheiten Freundes bisher nach Umständen gut ergangen. Der Himmel verhüllte während der ganzen Reise gnädig das Antlitz der Sonne. Vergeblich suchte ich in Venedig Ihren Herrn Sohn zu entdecken, in Florenz verlebte ich mit alten und neuen Freunden zwei angenehme Tage, in Rom nur einige Stunden als Herr von Münchhausen und bin seit drei Tagen hier mit den Vorbereitungen zu einer vita pittoresca beschäftigt. Meine demnächstige Werkstätte wird fast vom Meer bespült, wodurch die Einwirkungen der nun hereinbrechenden Sommerhitze bedeutend abgeschwächt werden.

Verzeihen Sie meine gnädige Frau, dass ich soviel von mir geschrieben habe, es ist nur aus dem Beweggrunde geschehen, so doch einmal etwas von Ihnen vernehmen zu können.

*Ich hoffe, dass Frau H.*** nun gänzlich hergestellt sein wird und dass sich Ihre ganze Familie eines wünschenswerten Wohlbehagens erfreut. Ihrem Herrn Gemahl bitte ich mitzuteilen, dass ich mich bereits umgesehen habe, doch bei dem einzigen vorgefundenen† wegen ganz übertriebener Forderungen von den Unterhandlungen abstand. Da ich einmal im Bitten bin, so bitte ich Sie auch noch Ihr jüngstes Fräulein Tochter auf ein künstlerisch-pädagogisches Sendschreiben vorzubereiten von einem al fresco-pittore, der sich zum Schluss dem geneigten Andenken von Ihnen und Ihrer ganzen Familie empfiehlt und in dankbarster Ergebenheit nennt*

Hans von Marées, Napoli Hôtel grande Bretagne.

** Diese beiden letzten, der Datierung nach ersten Briefe, die sich im letzten Augenblicke vorfanden, sind an die Mutter der Empfängerin der übrigen gerichtet.*

*** Die drei Töchter.*

**** Die zweite Tochter, eine geistig und künstlerisch ausgezeichnete Frau (†).*

† Es handelt sich um irgend ein (altes) Bild.

Neapel, den 5. Juli 1873.

Verehrteste gnädige Frau, Ihr liebenswürdiger Brief hat mir die unbeschreiblichste Freude bereitet. Wie herzlich ich den Anlass der Verzögerung einer solchen Freude bedauere, brauche ich gewiss nicht zu versichern. Hoffentlich wird sich nun ihre Frau Tochter nach so langem Leiden einer desto dauernderen Gesundheit erfreuen.

Uebrigens will ich es Ihnen nur gestehen, ich war im Stillen recht trostlos so gar kein Lebenszeichen von Ihnen und den Ihrigen zu haben. Umsomehr fühlte ich mich jetzt entschädigt. Vielleicht hat sich keine Gelegenheit gegeben Ihnen den Hauptzug meines Charakters zu offenbaren, das ist der Egoismus. Und er mag sich denn auch darin zeigen, dass, wo ich einmal Sympathie gefasst habe, ich auch zäher und fester halte als ein Polyp seine Beute. Bisher hat mich darin mein Instinkt noch nie getäuscht und so vertraue ich ihm auch blindlings.

Ob Sie mich übrigens so sehr beneiden würden, wenn Sie den hiesigen Sommer kennten, dürfte bezweifelt werden. Auf die schönen, bedeckten Regentage muss man schon Verzicht leisten. Besser steht es schon mit einigen Menschen und noch besser, das kann ich nicht leugnen, mit der Kunst.

Und ich kann ja gewiss sein, Sie werden keinen Gebrauch davon machen, so will ich Ihnen anvertrauen, dass ich anfange zu merken, dass die Mutter Natur es recht gut mit mir gemeint hat, und tritt kein feindlicher Dämon mir in den Weg, so werde ich bald meiner Person und noch mehr meiner Kunst Ehre machen.

Ich bin nun fest überzeugt, dass ich den Lohn um den ich Jahre lang durch angestrengtes Studium und heimliche Selbstverläugnung gerungen habe, erhalten werde. Er besteht darin, dass ich das Beste — Feinste was ich empfinde, ausdrücken kann und vielleicht für Viele verständlich.

Ich arbeite mit Hildebrand zusammen, wir sind uns gegenseitig nur Ergänzungen, eigentlich nur eine Person: das kommt daher weil wir uns beide ganz einer Sache gewidmet haben.*

Mit meinen hiesigen Vorwürfen ist es mir eigen gegangen. Zuerst wollte ich nur einige Figuren malen und durch H. (Hildebrand) einige Stuck- und Bildhauerarbeiten anbringen lassen. Nach und nach hat sich das alles ganz verändert: ich habe nun beschlossen einen Saal von oben bis unten auszumalen und auch alle Vorarbeiten dazu vollendet. Wir brauchen nur noch das Fussgestell auszuführen. Das wird allerdings einige Zeit in Anspruch nehmen, denn die Bilder, die alle im Zusammenhange stehen, bedecken grosse Wandflächen: die Länge einer der auszufüllenden Wände beträgt fast 40 Fuss. Werden wir bis zum Oktober nicht fertig, so müssen wir auch noch den nächsten Sommer hierher kommen. Und werden wir auch in der Ausführung vom Gelingen begünstigt, so hilft dann nichts mehr, Sie müssen mit Ihrer ganzen Familie hierher pilgern und sich überzeugen, was Ihr neuer Freund in dieser alten Welt macht. Sie müssen dann aber eben so mild mich beurteilen, wie ich selber es tue. Und nun, gnädige Frau, messen Sie mir den versprochenen Lohn nicht zu karg zu, sondern bedenken Sie vielmehr, dass die Theilnahme und Sympathie schöner, kluger, edler und liebenswürdiger Frauen, für Jeden der etwas schönes leisten möchte, der wirksamste Sporn ist. Ich bitte Sie, das auch Ihren Töchtern ans Herz zu legen. Ich kann ja nicht als fremder Herr betrachtet werden, sondern nur als etwas Allgemeines, dass nur dadurch, dass es ausserhalb der Convention steht, existiert.*

Es ist sehr beschämend für mich, dass ich Ihrem vortrefflichen Beispiele bezüglich der schönen und deutlichen Handschrift nicht nacheifere, ich fühle sehr gut das unpassende meines undeutlichen Schreibens. Da ist aber das Malen Schuld daran.

*Meine kleine Schülerin** bitte ich durch Sie nun bald Rechenschaft von ihrem Tun und Treiben in der Kunst bei Androhnung schwerer, unausbleiblicher Strafen, zu geben —*

Wie gewöhnlich, muss auch ich meinen Brief schliessen, ich fürchte Ihnen schon lästig gefallen zu sein. Und doch fällt einem die Hauptsache erst ein, wenn der Brief abgesendet ist.

Gestatten Sie mir zum Schluss auf Distance die Hand zu küssen, so wie auch den 3 Sirenen.

Hans von Marées.

wohnt jetzt Napoli-via Giovanni Bausan 59

---

* *der Bildhauer*

* *Marées fuhr auch tatsächlich nach Wien um seine Einladung und Aufforderung zu erneuern. Die Familie war aber verhindert die Reise nach Neapel zu unternehmen.*

** *die jüngste Tochter.*



D. TENIERS D. J., LANDSCHAFT

NEUES AUS DEM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM

VON

W. COHEN-BONN



ie Gemäldegalerie ist um zwei neue Säle bereichert worden. In dem einen war bisher, bei ungünstigen Beleuchtungsverhältnissen, die Sammlung Thiem untergebracht, die jetzt in die Nachbarschaft der Holländer ausgewandert ist; der andere wurde neu hinzugezogen. Er umfasst die Malerschulen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts in Frankreich, England und Deutschland. Nebenan prunken, nunmehr ganz für sich, die Spanier.

Die englische Abteilung ist in der Galerie die jüngste. Auf dem Festland hat das Louvre-Museum, in dem alle Meister um und nach Reynolds bis auf Constable und Bonington durch wenige, aber meist sehr gewählte Stücke, vertreten sind, einen grossen Vorsprung vor unsern deutschen Sammlungen. Sonst findet man noch in Brüssel eine gute Vertretung und, wo man es kaum erwartet, in Buda-



INTERIEUR AUS DEM KAISER FRIEDRICH MUSEUM: DIE GOBELINWAND MIT DEN ALTNIEDERLÄNDERN



JOSHUA REYNOLDS, BILDNIS DER MRS. BOONE

pest. In Deutschland hat Dresden schon in den neunziger Jahren einen vielversprechenden Anfang gemacht. Aber obwohl das Kaiser Friedrich-Museum erst seit 1904 an Aufbau und Ausgestaltung dieser Abteilung gegangen ist, übertrifft es jetzt schon an Zahl und Qualität seiner englischen Bilder die deutschen Schwesteranstalten ganz beträchtlich. Freilich ist bei dem nur allzugrossen Interesse, das der Kunsthandel für die englischen Porträtisten zeigt, dieser Erfolg teilweise hochherzigen Gönnern zu danken: die Mehrzahl unserer englischen Gemälde bilden Leihgaben und Geschenke.

Zu der vom Kaiser überwiesenen pikanten Studie von Sir Joshua Reynolds, angeblich die Schauspielerin Kitty Fisher als Danaë darstellend, sind zwei neue Werke dieses Meisters hinzugekommen. Das eine ein Selbstbildnis. Vielleicht von Rembrandt angeregt, hat der Engländer unzählige Male sich selbst gemalt. Aber nur gemalt. Dieselbe vornehme Distanz, die ihn von seinen Modellen trennt, bewahrt er auch vor dem Spiegel. Nie lässt er uns einen Blick in sein seelisches Leben thun, wie es Rembrandt mit fast grausamer Wollust und nicht ohne Cynismus besonders am Ende seiner Laufbahn that. Das berliner Porträt, von feinem malerischen Reiz, könnte auch dasjenige eines kühlen Forschers sein. Schon die runden Brillengläser, etwas pedantisch wirkend, verhindern, dem Mann auch in das Auge der Seele zu blicken.

„Ein Künstler sollte Schönes schaffen, aber von seinem eigenen Leben nichts hineinlegen. Wir leben in einer Zeit, wo die Menschen die Kunst behandeln, als sei sie zu einer Art Selbstbiographie bestimmt..."

Hat der Maler Hallward in Wildes schönstem Roman sich den Reynolds als Vorbild gewählt?

Die andere Neuerwerbung, das Bildnis der Mrs. Boone und ihrer Tochter, ein Vermächtnis Alfred Beits, soll uns länger beschäftigen.* Das malerisch vollendetste des ganzen Saales, ist es auch in Deutschland das beste Beispiel von Reynolds Kunstübung. Er malte es auf der Höhe seines Schaffens, in den siebziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts, als Präsident der Londoner Malerakademie das weithin sichtbare Haupt der britischen Künstler. Wir wissen nicht viel von Frau Boone. Sie war die Frau eines Gouverneurs in Rook's Nest in Kent. Danken wir ihrem Ehrgeiz, sich vom ersten Künstler ihres Landes ein Quentchen Unsterblichkeit zu entleihen.

* Das Gegenstück, ebenfalls ein Geschenk Beits, befindet sich in der National Gallery, London.

Aber was rede ich von ihr und verschweige, dass in diesem Doppelbildnis die Mutter nur da ist, die Reize der Tochter zu heben. Lord Drummonds spätere Gattin ist hier im Alter von etwa zehn bis zwölf Jahren dargestellt, ein bestrickendes Bild ungetrübt froher Jugend. Ein Kind des Reichtums, schon gewöhnt, zu befehlen. Fast allzu sicher für ihre Jahre, ein klein wenig gefallsüchtig steht sie da, ein schalkhaftes Gesichtchen mit keckem Stumpfnäschen, lustigen braunen Augen und tiefbraunem Haar. Reynolds hat das „Alter der Unschuld" dargestellt, ein andermal „simplicity"; die kleine Boone übertrifft diese Kinderbildnisse durch die Abwesenheit aller Süsslichkeit.

Frau Boone kann weniger befriedigen. Es lässt sich nicht leugnen, dass ihre Pose etwas gespreizt ist. Sie hat den Winter in London verbracht. Und kehrt sie ins Landleben zurück, so bleibt sie auch dann die Dame von Welt; sie möchte bescheiden gegen das Kind zurücktreten, das dem Maler die Natur — oder was man im Zeitalter Jean Jacques dafür hielt — verkörpert, aber es will ihr nicht gelingen, das Konventionelle abzustreifen. Man fühlt, wie gleichgültig sie dem Maler geblieben ist.

Im Kolorit wiegen drei Farben vor: Weiss — das gelbliche Weiss alten Elfenbeins — ein mattes, herrlich abgetöntes Erdbeer- und Rosenrot in den Gewändern und das leuchtende Brandrot eines aufgerafften Vorhangs hinter dem Mädchen. Als Folie für die hellbeleuchtete Bildnisgruppe dienen die dunklen grünen und braunen Töne der Landschaft und das Blau des abendlichen Himmels mit jagenden finstergrauen Wolken. Man kennt Sir Joshuas Antipathie gegen das Blau: es kommt nur noch im Unterkleide des Kindes vor. In Reynolds akademischen Reden, der vom 10. Dezember 1778, findet sich eine Stelle, die ich mir nicht versagen kann, hier wiederzugeben: so genau illustriert sie gerade unser berliner Bild.

„Es sollte nämlich meiner Ansicht nach ausnahmslos beobachtet werden, dass die Lichtmassen eines Bildes eine warme, weiche Farbe haben, Gelb, Rot, ein gelbliches Weiss; und dass die blauen, grauen oder grünen Farben von diesen Massen fast ganz auszuschliessen und nur zu verwenden sind, um die warmen Farben zu stützen und zu heben . . ."

Also Rezeptmalerei? Ja, und wiederum: nein. Die ursprüngliche reinsinnliche Freude an der Farbe triumphiert denn schliesslich doch über alle klügelnde Reflexion. Der Malerkittel schlägt die



FRANCESCO GUARDI, MARKUSPLATZ

Akademikerrobe, der gesättigte Pinsel den nur zu fleissigen Federkiel. Mit welcher Lust ist das alles heruntergemalt und wie köstlich verschmelzen die Farben zu einer leuchtenden Harmonie! Und in der Ausführung nirgendwo ein Tasten; jeder Hieb sitzt; eine wahre Parademalerei! In der Modellierung besonders des Mädchenkopfs bewegt sich diese Malerei auf einer Höhe, wie sie nach Velazquez und vor Manet keiner erreicht hat.

Umsomehr bedauert man vor solcher Prachtleistung, dass Thomas Gainsborough mit dem Bildnis des John Wilkinson, gleichfalls einem Geschenk Beits, vergleichsweise nur schwach vertreten ist. Dieser quäkerhaft-behäbige Gentleman mag sehr geglückt in der Charakteristik sein, die Farbe hat etwas Stumpfes und die Modellierung erscheint teilweise kraftlos. Aber wo findet man ausserhalb des Inselreichs, in einer öffentlichen Sammlung, einen Gainsborough ersten Ranges?

Romney und Raeburn werden noch vermisst — diese englische Wand ist ja ein Anfang — und auch Lawrence spielt mit dem schon bekannten Porträt eines Mr. Linley nicht eben einen Trumpf aus. Richard Wilson dagegen, den englischen Claude Lorrain, charakterisiert vortrefflich eine Neuerwerbung, eine grosse, überraschend sonnige Thallandschaft; die schon früher ausgestellte intimere (mit dem pikanten Rot in den Mützen der Fischer) wird freilich dem heutigen Geschmack mehr zusagen.

Sonst wiegen in diesem Saale die Franzosen vor. Ihre klassische Malerschule ist, wie man weiss, besonders glänzend vertreten. Umgeben von Werken Claudes, der beiden Poussins, Millets, Mignards und Largillières zieht das grosse Gruppenbild Charles Lebruns, die Familie des kölner Bankiers Jabach, in erhöhtem Grade die Aufmerksamkeit auf sich.

Die Schmalseiten nehmen die Franzosen um

Watteau und die Deutschen Graff, Chodowiecki und Angelika Kauffmann ein. Wie in den italienischen Kabinetten soll auch hier der Versuch gemacht werden, durch Aufstellung von plastischen Kunstwerken die Wand gefällig zu gliedern. Der neue, dem deutschen Rokoko gewidmete Raum der Nationalgalerie, das Hohenzollern-Museum und die Potsdamer Schlösser bieten dem Kunstfreunde erwünschte Gelegenheit, die hier nur durch einzelne Proben vertretenen Meister nach allen Richtungen hin zu studieren. Doch muss hervorgehoben werden, dass unser Antoine Pesne mit einigen seiner reifsten Schöpfungen um eine Beachtung wirbt, die ihm leider noch zu häufig vorenthalten wird.

Eine ganz andere Welt umgiebt uns im anstossenden Saale der Spanier. Allzulange hatten sie sich in zwar sehr guter, jedoch nicht adaequater Gesellschaft aufhalten müssen. Murillos heiliger Antonius — das meistkopierte Bild der Sammlung! — hat jetzt in einem Werk aus der mittleren Schaffensperiode, der Anbetung der Hirten, ein Gegenstück gefunden. Im Gegensatz zur tonigen Malerei des Spätwerks ist hier alles auf Lokalfarbigkeit gestellt; in einigen Köpfen fühlt man noch den Einfluss Riberas. Auch Zurbarans Pathos hat einen günstigeren Resonanzboden gefunden; zu dem strengen auch in der Farbe asketischen Mönchsbilde „Das Wunder des hl. Bonaventura", kam noch als Neu-



FR. DE ZURBARAN, BILDNIS EINES VORNEHMEN KNABEN



KAISER FRIEDRICH-MUSEUM, WAND MIT ALTEN SPANIERN

erwerbung das düstere Bildnis eines prinzlichen Knaben, der sich, in Brustharnisch und leuchtend roter Schärpe, kräftig von dunklem Grunde abhebt. Dem Velazquez hat man nun endgültig den „Del Borro“, der bei den Italienern hängt, genommen; zum Ersatz vermehrte man sein Werk durch „Die drei Musikanten“ aus seiner frühesten Zeit. Und in die Sphäre dieses Grossen scheint auch das erst vor Kurzem erworbene, in Lichtführung und Kolorit höchst reizvolle Bücherstilleben zu gehören. Das Bild wurde der Galerie als „Chardin“ angeboten, ist aber zweifellos spanisch. Courbet hat manchmal ähnliche Wirkungen angestrebt. Tote Materie, „nature morte“, vom Lichte berührt und verlebendigt. All diesen Gemälden reihen sich auf das Würdigste die schon bekannten von Coello, Ribera, Alonso Cano, Carreno und Francisco Goya an.

Der spanische Saal, der nunmehr nach Erweiterung des Oberlichtes sehr günstige Beleuchtungsverhältnisse aufweist, gehört mit seiner nur geringen Anzahl durchweg hervorragender Kunstwerke zu den am ruhigsten und geschlossensten wirkenden der ganzen Galerie.

Die Thiem-Sammlung findet man jetzt jenseits des kleinen Treppenhauses wieder. Mit ihr sind einige der vlämischen Bilder vereinigt und unter ihnen begrüsst man mit Freude die ungemein lichte und duftige Landschaft des jüngeren Teniers von der Auktion Koenigswarter. Die Herren Ed. Schulte, Berlin, und F. Schwarz in Wien haben sie dem Museum zum Geschenk gemacht.

Von den Erwerbungen der letzten Monate erwähne ich wenigstens noch die Bildnisse des jüngeren Joos van Cleve und des Antonis Mor, die Kreuztragung Tiepolos, eine Studie zu dem Gemälde in S. Alvise zu Venedig, und von Guardi eine ganz scharmante Ansicht des Markusplatzes, im Besitze des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins.

Man sieht: Einseitigkeit lässt sich der Galerieleitung nicht vorwerfen. Und ich habe hier nur von den Gemälden gesprochen. Einige Bereicherungen der Skulpturen-Abteilung, vor allem Antonio Pollajuolos Herkules (Bronze), sind von so hohem Range, dass es mehr als ein Etikettenfehler wäre, solche Neuankömmlinge nur mit einer Verbeugung zu begrüssen.



CHRONIK

In seiner „Hilfe" hat Friedrich Naumann bei Gelegenheit einer Betrachtung Liebermanns mit so reifer Einsicht Allgemeingültiges über Malerei gesagt, dass sich die Wiederholung des Wichtigsten an dieser Stelle rechtfertigt. Zugleich freuen wir uns, dem Glückwunsch, der Liebermann vom Generaldirektor der Museen hier ausgesprochen wird, die Ehrung einer aus ganz anderen Interessenkreisen stammenden bedeutenden Persönlichkeit hinzufügen zu können.

„Der Maler kann nichts anderes bearbeiten, als die Aussenseite der Dinge. Ihn kümmert die Entstehung der Erscheinungen nicht. Mag ein Baum, den er vor sich hat, zum alten Bestande deutscher Pflanzen gehören oder aus Samarkand eingeführt sein, was kümmert es ihn? Ihm ist es gleich, ob das Haus, dessen Giebel es darstellt, mit Holz oder Eisen aufgerichtet wurde. Er kann eine Lokomotive malen, ohne von der Einrichtung der Dampfmaschine etwas zu verstehen. Er malt Stoffe, deren Herstellung ihm ewig Geheimnis bleiben wird. Wenn er alles verstehen sollte, was er malt, dann würde er nie fertig werden. Soll er die Geologie studieren, ehe er Berge entwirft? Man verlangt von ihm nichts, als ein gutes Auge. Wenn wir als Zuschauer seiner Arbeit folgen, so zieht er uns in seine Einseitigkeit hinein, denn er lässt uns alles vergessen, was nicht gesehen werden kann. Es ist, als ob die Welt keine Geschichte und keine Vergangenheit hätte, sondern nur eine Gegenwart. Es ist, als ob es kein inneres Wesen der Dinge gäbe, sondern nur eine Erscheinung. Nicht, was der Mensch spricht, interessiert den Maler, sondern wie er den Mund aufmacht, nicht, wohin er geht, sondern wie er seine Füsse setzt. Der Zweck der Dinge und Handlungen ist versunken, sobald wir den Maler besuchen. Es genügt, dass sie da sind . . . . .

Man könnte also glauben, dass der unphilosophischste Maler der beste sei. Viele unserer jungen Künstler glauben das wirklich. Sie vernachlässigen ihre allgemeine Bildung und verzehren sich in Technik des Auges und der Hand. Es wird fabelhaft gearbeitet, und das Ergebnis ist sehr oft eine Art von Gewandtheit, die im Grunde niemanden etwas bietet. Man gehe doch durch die langen Säle der Ausstellungen! Kunsthandwerk! Ob dieses Handwerk mehr nach alter oder neuer Methode betrieben wird, ändert daran nichts, dass man die Seelenlosigkeit dieser Menschen empfindet, von denen man nicht sagen kann, dass sie etwas falsch machen. O, dass



M. LIEBERMANN, HÄUSER IN SCHEVENINGEN

sie etwas Falsches machen wollten! Das wäre doch wenigstens Etwas, was nicht von der Maschine geleistet wird, sondern vom Menschen!

Der Maler soll also Seele besitzen. So unklar und vieldeutig dieser Ausdruck sein mag, so ist er doch gut für den Anfang tieferer Erwägungen. Was heisst es aber, dass er Seele besitzen soll? Er soll die Erscheinungen gliedern, disponieren, gruppieren, vorhandene wichtige Eindrücke verstärken und unwichtige verwischen, er soll aus einem Gemisch von Färbungen die massgebende Farbe herauserkennen, kurz, er soll die Erscheinungen charakterisieren. Das Sehen ist eine Arbeit, eine Gestaltungsarbeit. Man sagt, dass der Maler mit seinem Stoffe ringt, um ihn zu bewältigen. Er betrachtet die Welt der Erscheinungen als seine Materie, er aber will Herr der Materie werden . . . . .

Der Maler ist der Philosoph der Sichtbarkeiten. Ich habe diesen Gedanken durch einen Maler in aller seiner Fülle verkörpert gefunden, um dessen Arbeiten sich jetzt das künstlerische Berlin sammelt. Max Liebermann ist keinem Besucher der Berliner Sezession fremd und auch ein Teil seiner in Privatbesitz befindlichen Gemälde war mir bekannt; aber durch die Sammlung der Liebermannschen Bilder in der diesjährigen Sezession tritt er in seiner Gesamtwirkung vor uns. Er will nichts sein als Auge und Hand. Er ist kein gläubiger Maler nach alter Art und ohne belehrende Absicht. Das ist die Grundlage, auf der sich eine Wirkung erhebt, als ob er – eine gewaltige Tendenz hätte. Als ob man Kant liest! Er wird zum Lehrmeister, weil er nichts ist als Wirklichkeitssucher.

Liebermann malt nicht schön. Es gibt Maler, die viel mehr lyrische Harmonien in ihren Seelen tragen. Er ist, um so zu sagen, nicht melodiös. Auch malt er nicht prächtig. Wie selten ist bei ihm ein starkes Rot oder Blau! Er findet keine dekorative Welt, weil er sie nicht sucht. Ihm fehlt das flutende Rot und das wogende Gewand der dramatischen Malerei. Er ist kein Maler für Schillersche Dichtungen. Wie wenig ist er auch ein Kind der Sonne! Er kennt den Glanz nicht, den die goldene Sonne bereitet. Und doch und trotzdem ist er so stark. Man kann ihn als einen glanzlosen Rembrandt bezeichnen. Er hat vom Rembrandt das eine nicht, nämlich die Freude am blinkenden Kleinkram und die Lust am Licht, das in die Nacht scheint. Diese romantischen Elemente fehlen. Was er aber mit Rembrandt gemeinsam hat, ist das Andere und grössere; er erlebt die Bewegungen und Gestaltungen, als sei er selbst in ihnen drin. Er fühlt den Tritt des Pferdes, als ob er im Pferdekopf sässe. Die Welle ist ihm kein Theater, sondern

ein natürlicher Vorgang, den er selber hervorruft. Mir ist es, als spräche jemand den Namen Spinoza. Auch Liebermann ist Jude, wie Spinoza. Und was Spinoza uns gebracht hat, den Gedanken der Einheit von Bewusstsein und Erscheinung, das zeigt Liebermann nicht in Worten, sondern dargestellten Erscheinungen, in die sich sein Bewusstsein hineingeschoben hat. Er malt mit dem Gehirn. Sein Auge ist Organ eines Geistes, der eine Art Spinoza ergeben würde, wenn es ihm gefallen hätte, sich auf Begriffsverarbeitungen zu legen. Indem ich dieses schreibe, weiss ich recht gut, dass alle diese Worte nur Andeutungen sind und dass sie Dem nichts nützen, der sich nicht vor die Bilder stellen kann. Aber ist das nicht bei allen unseren Kunstbesprechungen derselbe Fall? Die Worte sind nichts als Stäbe, an denen der Wanderer erkennt, wo der Weg ins Gebirge geht. Steigen muss jeder selber.

Das Wichtigste für Den, der über die Besonderheit der Liebermannschen Kunst nachdenkt, sind die Kartons, auf denen die Vorarbeiten zum „Hamburger Professorenbilde" sich zeigen. Wie anders sind Lenbachsche Kartons! Man gönne sich die Zeit zu der Frage: wie würde wohl Lenbach diesen oder jenen Kopf gegriffen haben? Sicher ist, dass Lenbach aus einigen dieser Köpfe „mehr gemacht" hätte als Liebermann. Bei Lenbach beginnt das Bild mit den Augen. Seine Porträts sind, wenn wir es übertreibend aussprechen dürfen: Augenpaare mit Umgebung. Für Liebermann ist das Auge des Objektes ein Stück seiner Oberfläche, gewiss kein unwichtiges, aber keineswegs der Inbegriff des ganzen Menschen. Der Mensch als Ganzes lebt in seinen Körperhaltungen. Wie die Hyäne einen anderen Gang hat als der Wolf, so hat jeder Mensch seine ihm eigenen Bewegungswinkel, seine Ecken und Rundungen, seinen persönlichen mechanischen Rhythmus. Diesen findet Liebermann. Er zeichnet nicht eigentlich den Umriss, sondern ein mit Fleisch und Kleid umhangenes, vom Gehirn aus bewegtes Knochengestell. Also zeichnet er nicht blosse Oberfläche. Alle Maler, die blosse Oberfläche zeichnen, sind oberflächlich. Man muss die Oberflächen so sehen lernen, dass man ihren Untergrund mit sieht."

❃

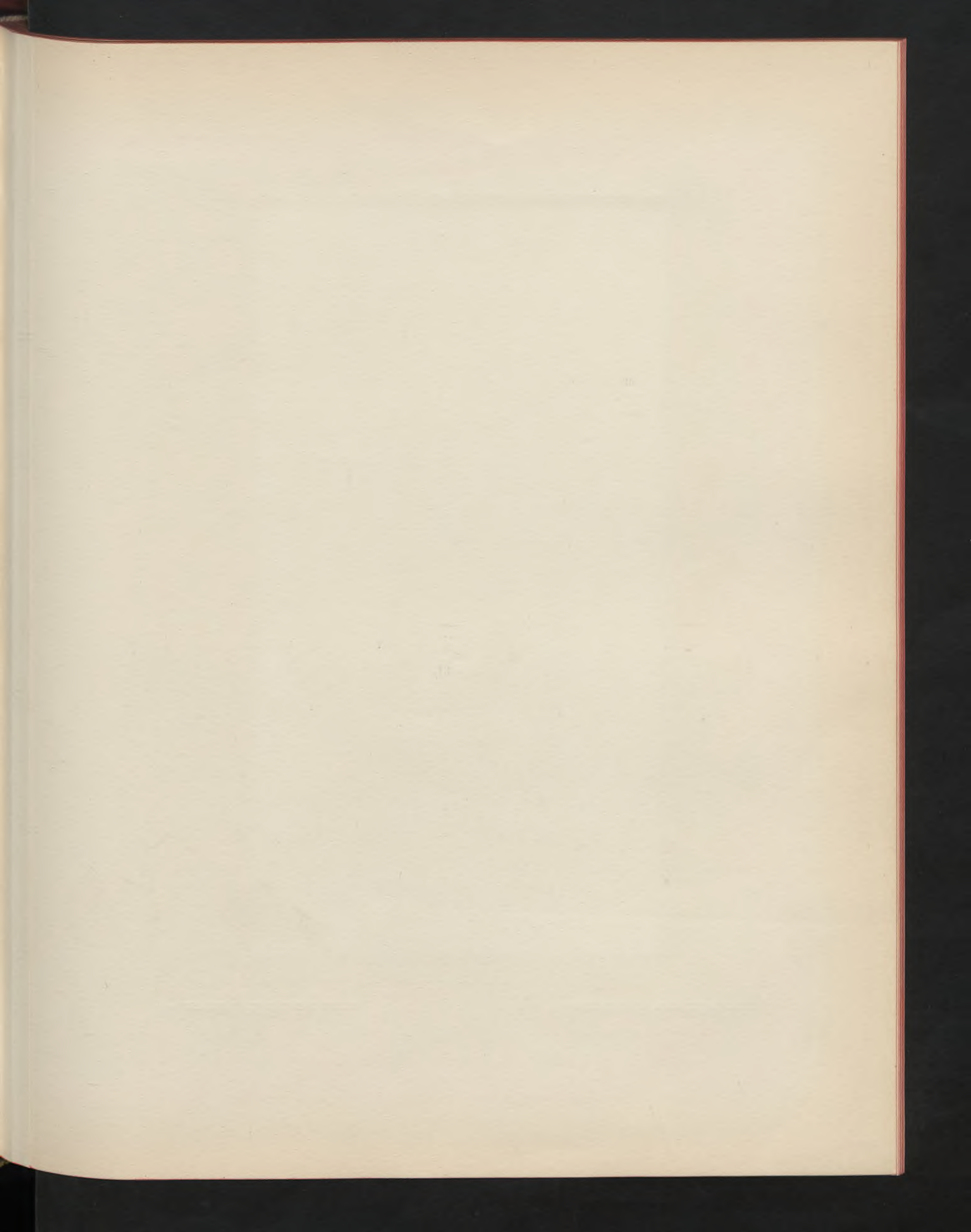
Daß Lautrec immer noch im Geiste jenes gegen Lessingische Unbefangenheit muckernden Hauptpastoren beurteilt wird, daran erinnerte peinlich eine Kritik Walther Gensels in der „Kunst für Alle". Es heisst darin: „Von Verehrung kann natürlich bei diesem Meister in der Darstellung alles Gemeinen und Perversen von vornherein nicht die Rede sein. Dass man Schweinereien — es giebt keinen milderen Ausdruck dafür — wie „Elles" öffentlich ausstellen darf, ohne einen Schrei der Entrüstung zu hören, erklärt sich nur daraus, dass ein Teil des grossen Publikums den Sinn dieses Cyklus gar nicht versteht und ein anderer sich schämt, sein Verständnis einzugestehen. Wie kindlich harmlos ist dagegen manches, was in der Literatur nur als „Privatdruck" erscheinen darf! Aber auch rein künstlerisch genommen, stehen neben Blättern, wie sie nur eine wirklich geniale Hand in guten Stunden hervorzaubern kann, ganz und gar saloppe Leistungen."

Der Mann dieser moralinsauren Ästhetik ist Assistent im Berliner Kupferstichkabinet. Er hat also täglich Gelegenheit, mit Handzeichnungen Goyas, Rembrandts, Rodins, Utamaros oder anderer Grossmeister umzugehen, die nicht weniger kühn als Lautrec das menschlich Allzumenschliche der Kunst dienstbar gemacht haben; und es besitzt, wie A. W. Heymel im Aprilheft hier berichtet hat, das königliche Institut sogar, dem Gensel dient, 23 Lithographien desselben Künstlers, den der schneidige Geheimratsaspirant so schmählich bemakelt und als Schwein zu behandeln wagt. Die leidenschaftliche Menschlichkeit und grosse Künstlerschaft Lautrecs wieder einmal zu veranschaulichen, schien uns, wie Herrn Heymel, vor einigen Monaten hier notwendig. Wir empfinden den Angriff Gensels darum auch als gegen uns und unsern Mitarbeiter gerichtet. Und antworten: die Ehrfurcht, die Lautrec in seinen wüstesten Stunden noch offenbarte, seine Liebe, die verlorene Kinder zum Himmel der Schönheit emportrug, ja, selbst das Verzweifelte in ihm — das alles steht ethisch unendlich hoch über der pharisäischen Wohlanständigkeit seines selbstgerecht schulmeisternden Kritikers, der seine Ahnungslosigkeit überzeugend durch die eines Henry Thode würdige Wendung erweist: „Aber auch rein künstlerisch genommen . . . . ." Und der restlos von seiner Pietschigkeit überzeugt, wenn er in seiner Kritik fortfährt: „Wie anders ist die Luft, die man jetzt im Künstlerhaus einatmet!", wenn er den ganz mittelmässigen Schweden Björck mit Van Dyck, Gainsborough und Ingres vergleicht und ausruft: „Das ist gute europäische Kunst!" Und aus solchen Geistern, die nie von den Schürzenbändern der Gouvernante „öffentliche Meinung" loskommen, und deren Einsicht gerade für den Bädecker ausreicht, macht man bei uns officielle Kunstverweser.

❃

Man soll dem Ochsen, der da drischt, das Maul nicht verbinden. Darum sei den Lesern, die sich für meine Arbeiten interessieren in diesem Hefte, wo viel von Liebermann die Rede ist, mitgeteilt, dass ich ein Buch über diesen Künstler geschrieben habe, das bei R. Piper & Co. in München erschienen ist. K. S.

FÜNFTER JAHRGANG, NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 22. JUNI. AUSGABE AM VIERTEN JULI NEUNZEHNHUNDERTSIEBEN
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG





OTTO SCHOLDERER, KINDERBILDNIS



NATURGEFÜHL



Mit der ihm eigentümlichen scharfsinnigen Affektation hat Oscar Wilde einmal den Satz zu beweisen unternommen, die Natur sei der Kunst nicht Vorbild, sondern es suche, im Gegenteil, das Leben sich den Schöpfungen der Kunst stets anzupassen. Der grosse Künstler erfinde neue Typen, und das Leben beeile sich, sie nachzuahmen. „Woher", schreibt er, „stammen denn jene wundervollen braunen Nebel, die durch unsere Strassen schleichen, die Lampenlichter verwischen und die Häuser in gestaltlose Schatten verwandeln, wenn nicht von den Impressionisten? Wem verdanken wir die prachtvollen Silbernebel, die auf unsern Flüssen lagern und worin die geschwungene Brücke und die wiegende Barke zu schwindelnden Linien zarter Grazie zerfliessen, wenn nicht ihnen und ihrem Meister? Der ungeheure Umschwung, der während der letzten zehn Jahre in den klimatischen Verhältnissen Londons stattfand, ist einzig dieser Kunstschule zuzuschreiben."

Und Whistler, das genialische *enfant terrible*, hat mit seinem Blagueuresprit diese paradoxe Formulierung dann in ein kurzes Witzwort gepresst, als er einer Dame, die vor Dämmerungserscheinungen an Bilder Whistlers erinnert wurde, auf ihren Hinweis nachlässig zur Antwort gab: „Ja, die Natur kommt allmählich dahinter".

Was diese beiden Eitlen meinten und was sachlich auszudrücken eine krankhafte Vergötterung ihres teuren Selbst sie hinderte, hat Goethe beschäftigt, wenn er den Rat gab, der Laie solle versuchen, nach der Betrachtung schöner Kunstwerke die Natur mit den Augen des Künstlers zu sehen. Dieser besser geschulte Geist wusste, dass die Natur ein Ganzes ist, das vielen, ja, allen nur möglichen Anschauungsarten des Menschen genug thun kann; wusste, dass wir niemals erfahren, wie die Natur „ist", sondern dass wir nur unsere eigene Art darin abspiegeln, um das Spiegelbild dann für das Wesen zu nehmen; dass wir es sind, die sich ändern und das Subjektive gelassen dann ins Objekt projizieren,

wie es geschieht, wenn wir vom Auf und Untergang der Sonne sprechen.

Dasselbe Naturbild erscheint dem Glücklichen anmutig und dem Verzweifelten unheimlich. Dieselbe Sonne beleuchtet der Sorge eine Welt schwüler Mystik und glänzt dem Glück mit heiterer Helle entgegen. Der herorisch Gestimmte findet in der Natur das Heroische, der Lyriker das Idyllische, der Schwärmer Romantik und der Asket überall die Stimmung der Hoffnungslosigkeit. Als Echo giebt die Natur alle Laute der Empfindung getreulich zurück; als ein Echo, das verschwindet, wenn man ihm denkend nachgeht. Sie sagt jedem, was er hören will und lügt doch niemals. Sie ist alles immer in einem, und auch wieder eines in allem. Was sie uns ist, das scheint sie nur; aber ihr Schein ist die einzig denkbare Wirklichkeit.

Die Künstler deuten unser in der Natur sich spiegelndes Gefühl, während sie die Natur selbst zu erklären scheinen. Sie haben das Talent; das heisst: ihrem Gefühl ist ein Organ verliehen worden, das alle subjektive Empfindung in sinnliche Objektivität zu übersetzen vermag. Wo der Laie die Natur zugleich sieht, fühlt, hört, riecht und nach tausend Seiten erfahrungsmässig begreift, wo er genug zu thun hat, um sich ihr gegenüber nur zu behaupten, da tritt der Künstler, befähigt von jener synthetischen Kraft, die wir Talent nennen, vor der Natur anschauend zurück und gewinnt Distanz. Er ignoriert vieles, um wenige Eindrücke ganz zu besitzen. Und diese Beschränkung wird ihm zum Zaubermittel; denn in dem Einen, was er vollständig hat, giebt er ein Gleichnis des Naturganzen.

Wie ein Wunder mutet es an, dass die Natur sich jedem Künstler, jeder Zeit neuartig offenbart und doch immer dieselbe bleibt. Ein grösseres Wunder jedoch ist es, dass der Laie die Anschauungsformen aller Künstler nachzuempfinden vermag, dass er mit allen Talenten fraternisiert und die Natur mit den Augen Claude Lorrains, Dürers, Rembrandts, Corots, Manets oder irgend welcher anderer, alter oder neuer Künstler anschauen lernt; das heisst: dass in jedem Menschen die ganze Menschheit schlummert.

Was der Laie vom Künstler praktisch lernt, ist die Einsicht, dass sich nicht im Strom zu spiegeln vermag, wer darin schwimmt; dass zum ästhetischen Genuss Distanz nötig ist und die Beschränkung auf das rein optische Anschauen. Es ist damit nicht gesagt, dass die optische Anschauungsform allein wertvoll ist. Eine Landschaft kann auch mit den Augen des Geologen, des Landwirts oder Strategen betrachtet werden. Wichtig ist es nur, dass die verschiedenen Anschauungsweisen nicht durcheinandergemengt werden, wie es so oft geschieht, dass das Gegenständliche nicht mit dem Malerischen, das Wissenschaftliche nicht mit dem Ästhetischen verwechselt wird.

Der Laie, der sich bemüht, die Natur mit den Augen eines Künstlers anzuschauen, begiebt sich auch nicht in eine tadelnswerte Abhängigkeit. Nur mit Hilfe der Kunst kann er zur selbständigen ästhetischen Wahrnehmung gelangen. Indem er sich vom Künstler das Schöne in der Natur deuten lässt, wird er im Temperament selbst zum Künstler. Er gerät in eine Stimmung, wie sie der schöpferischen That vorhergeht: die Erscheinungen der Natur werden ihm symbolisch; er erblickt im Spiegel der Natur sich und die Menschheit.

❊

Dass der optische Schein reinere Freuden geben kann als jedes Wissen um die Gegenstände der Natur, als alle dunkle Naturmystik, dass das Auge vor allem das Organ ist, womit man die Welt fasst, erfahren auch die von der neueren Kunst zum Naturgefühl Erzogenen. Nicht weil Einem auf einem Gang durch Stadt oder Land unwillkürlich Namen wie Corot, Manet, Monet, Sisley, Cézanne, Van Gogh, Liebermann, Trübner usw. in den Sinn kommen; obgleich ein solches Fortwirken des Kunsterlebnisses bedeutungsvoll genug ist und obgleich viel selbständiges Naturgefühl dazu gehört, um die Beziehungen zwischen Kunstideen und Naturerscheinungen zu finden. Auch die Entdeckung so plausibler Pleinairreize, wie die verschleiernden Nebel und silbernen Dämmerungen, wovon Wilde spricht, bedeutet nur eine Nuance. Der Impressionismus — das Wort im allerweitesten Sinne genommen — leitet vielmehr kraft seiner Kunstidee den Laien dazu an, überall aus der Erscheinungswelt, aus allem, was innerhalb eines zufälligen Gesichtsfeldes liegt, selbständig im Geiste Bilder zu gewinnen. Diese Kunst hat gelehrt, überall die durch Luft und Licht in harmonischen Bezug gebrachten Form- und Farbenwerte in ihrer Kraft und Zartheit zu erkennen, im naiven Eindruck das lebendig Schöne, das natürlich Schmückende wahrzunehmen, das Störende auszuschalten, auf dem Wesentlichen anschauend zu verweilen und das Auge, das vom Zwecksinn immer gereizt wird, ein ganzes Panorama Teil bei Teil

abzuwandeln, auf einem Punkte, als auf einer optisch geschlossenen und sozusagen imaginär gerahmten Einheit, ruhen zu lassen. Man sagt, der Impressionismus lehre, die Welt der Erscheinungen in Farbenflecke zu zerlegen; aber er lehrt auch, aus Farbenflecken eine Welt des Gefühls, neu und lebendig wie am ersten Tag, wieder aufzubauen. Er macht auf das Charakteristische aufmerksam und im Charakteristischen auf das Dekorative; er befreit vom Gegenstand und zeigt in allem die Form. Die Form aber vertieft er so, dass sie als Lebensgleichnis erscheint. Das Rätselspiel der Natur bleibt so geheimnisvoll wie es von je war, aber es wird dem von dieser Kunst Geführten zugleich zu einem Schauspiel, dem er vom Parkett aus zuschaut.

Auf die Allgegenwart der Schönheit in der Natur macht der Impressionismus nachdrücklicher aufmerksam, als es irgend eine andere Form der Malerei zu thun vermag. Es sind dieser modernen Kunst die gewaltigen, architektonisch-symphonischen Wirkungen versagt, wie sie von Werken der Renaissance ausgehen; dafür aber nimmt sie vertraulicher am ganzen Leben teil. Ihre im edelsten Sinne sentimentalische Beseelung der Alltagsnatur, die sie zu einer Art Profankunst stempelt, wie der Roman in anderer Weise eine ist, macht sie besonders geeignet, unmittelbar auf den Augenblick zu wirken und das immer rege Naturgefühl in jeder Stunde zu veredeln. Es bedarf exceptioneller, seltener Bedingungen, um die Natur mit den Augen Michel Angelos oder Lionardos zu sehen; und um in der Natur an Claude Lorrain zu denken, sind stolze Baumgruppen und reine Abendhimmel nötig. Die Erinnerung aber an die Impressionisten, oder doch an ihr Verhältnis zur Natur, begleitet uns überall. Sie ist bei uns in den Strassen der Grossstadt, am Meer, in Feld und Wald und in den Stuben. Denn das Baumaterial dieser Kunst ist nicht die stolze Linie, die heldische Körper und ein Milieu hoher Kultur voraussetzt, sondern es sind Luft, Licht und das magische Spiel der Dinge im Raum: allgegenwärtige Kunstmittel, womit auch das Naturgefühl des Laien zu tändeln vermag. Von einer zarten aber gar nicht schwächlichen und oft sogar sehr monumentalen Lyrik sieht der von dieser Malerei Erzogene sich darum überall in der Natur umgeben. Mit J. P. Jacobsen darf er sprechen: „Jedes Blatt, jeder Zweig, jeder Lichtstrahl, jeder Schatten kann mich erfreuen. Kein Hügel ist so kahl, keine Torfgrube so viereckig, keine Landstrasse so langweilig, dass ich mich nicht einen Augenblick darin verlieben könnte. Ich kann es nicht erklären, aber es liegt in der Farbe, in der Bewegung und in der Form, und dann in dem Leben, was darin ist.“

Eine solche Erziehung zum Naturgefühl durch die lebendige Kunst der Gegenwart trägt entscheidend dazu bei, uns langsam von der beschämenden Despotie des Phänomens zu befreien. Es ist eben wieder die Zeit, wo die Bewohner der Grossstadt in Scharen durchs Land reisen. Noch immer glauben die meisten von ihnen, Naturschönheit gäbe es nur auf „berühmten Punkten“, Naturgefühl müsse mit der Eisenbahn, dem Dampfschiff erjagt werden. Als ein Schönes in der Natur gilt ihnen das Seltene, Ausserordentliche, Theatralische: das Phänomen. Sie geniessen die Natur, wenn sie vom Berg fünfzig Kilometer weit ins Land sehen können, wenn sie beim Sturm die Brecher an der Mole zählen oder vom „Aussichtspunkt“ aus über die Lage der Städte und Dörfer diskutieren. Darum sind sie so sehr auf das „schöne Wetter“ angewiesen. Ohne brennende Sonnenaufgänge, Bergseen, Gletscher, Wasserfälle, Felsenpartien und Brandungen, das heisst: ohne seltene Gegenstände kommt ihr Naturgefühl nicht in Schwung. Nun ist es gewiss interessant und nützlich, neue Gegenden aufzusuchen. Aber es giebt in der ganzen Welt keine Naturschönheit, die höheren Grades wäre, als die, die man auch daheim haben kann. Die Welt ist überall Gottes. Dieses Bewusstsein ist Voraussetzung des rechten, genussreichen Naturgefühls. Die optischen Schönheiten, worauf es ankommt, sind in Tempelhof bei Berlin ebenso edel wie in Montreux oder St. Moritz, sind im Regen-, Sturm- und Nebelwetter so beglückend wie im Sonnenschein. Es giebt in der Schweiz gewiss bedeutenderes Anschauungsmaterial und mannigfaltigeren Schönheitsstoff. Aber man kann auf dem Verdeck eines Omnibus durch die Stadt fahren und in einer Stunde mehr geniessen, als der Programmensch auf einer Tagestour im Gebirge. Die Fähigkeit zum Naturgefühl solcher Art will aber erworben sein; es gehört Empfindungsfröhlichkeit und ein erzogenes Auge dazu, weil es sich schliesslich um eine persönliche That handelt, weil die entdeckten Naturschönheiten nichts sind, als Reflexe innerer Harmonie. Weil man, um recht zu geniessen, ein wenig Künstler sein muss und Philosoph und im Herzen fühlen soll wie Lynkeus, der Türmer:

„So seh ich in allem die ewige Zier,
und wie mir's gefallen, gefall ich auch mir!“

NEUE DEUTSCHE RÖMER

VON

JULIUS MEIER-GRAEFE



Roms schlechter Ruf als Bildungsstätte für deutsche Künstler ist nur insofern berechtigt, als diese Stadt nicht für unreife Menschen taugt. Den Armen nimmt Rom den Rest; Denen aber, die etwas mitbringen, giebt es. Ich glaube nicht, dass der Ehrgeiz dort unnatürlich gestachelt wird. Die Redensart von den grossen Beispielen ist fauler Zauber; denn diese Beispiele liegen zu fern, zu weit zurück. Den Ehrgeiz erweckt Paris mehr, weil man dort tausend Fäden findet, woran man die eigene Gegenwart befestigt, um mitzulaufen. Gerade das gar nicht Aktuelle Roms hat Vorzüge. Man kann sich dort sammeln, sich in Ordnung bringen, nachdenken. Paris hat unsere Leute zu ausserordentlichen, aber vereinzelten Leistungen getrieben: so Menzel und Leibl; Rom hat sie geklärt, sie den für die Zukunft entscheidenden Weg wählen lassen: so Feuerbach und Marées. Vielleicht liefert uns Rom jetzt ein neues Beispiel dieses wohlthätigen Einflusses. Der erfreulichen Dinge in der werdenden Kunst sind so wenige, dass man mir die Voreiligkeit, womit ich es zitiere, nicht nachtragen wird.

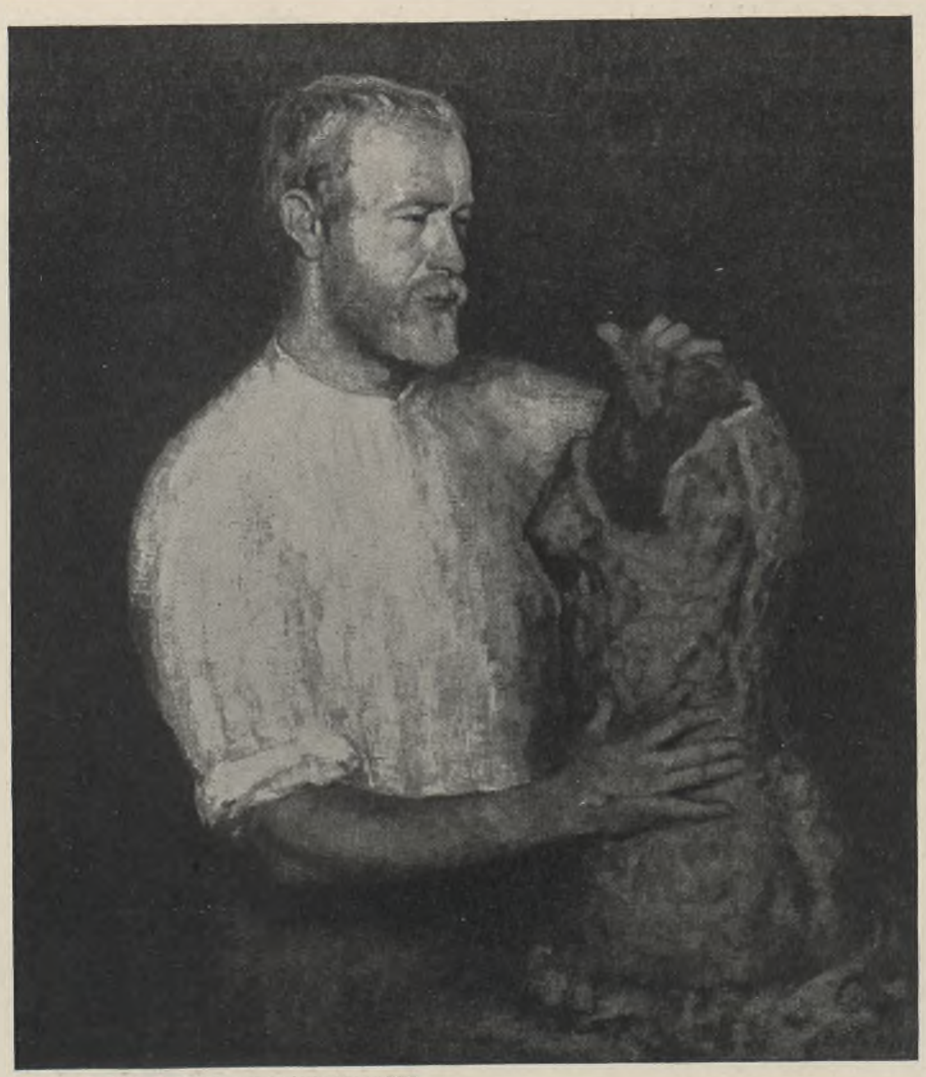
Vor sechs Jahren besuchte mich in Paris ein junger Deutscher, Karl Hofer, mit seinen Erstlingsarbeiten. Es waren Zeichnungen. Ein Satan mit einem Bart, der zu einer Schlange wird, einen unglücklichen Schläfer erwürgt und noch verschiedenes andere Unheil anrichtet. Das war, glaube ich, noch das mildeste. Die Art ähnelte den bei den Indépendants in den Nebenräumen hängenden Dingen, die man gutthut, nicht unvorbereitet zu betrachten; vom Geiste Munchs ohne dessen Können. Dabei natürlich, wie immer, mit viel Talent. Ein paar Jahre darauf gab es von demselben Mann Gemälde. Ein Meerweib von beträchtlichen Formen, im Spiel der Wellen war sein erster Malversuch und zeigte schon die Richtung. Gedrungenere Formen folgten. Ein brünstiger Ritter, Profil nach rechts, umarmt eine gewaltig aufschreiende Germania, Profil nach links. An stiller Meeresbucht schlummert ein nacktes Weib; ein Täubchen bringt ihm die Träume. Und so weiter. Man merkte das Streben, die Wildheit Böcklinischer Einfälle zu zähmen. Das Motiv trat in den nächsten Bildern immer mehr zurück. In der Weimarer Ausstellung von Bildern Hofers, die Graf Kessler vorigen Sommer veranstaltete, schien der Künstler ein endgültiges Genre gefunden zu haben. Ein

Pathos, das sich, wie das Hodlersche, ohne Dramatik behalf und den Schwung der leicht lesbaren Handlung durch primitive Gesten ersetzte; würdig und mit sehr deutlichem Bewusstsein der Würde. Ein sehr schlimmes Genre, da es, ebenso unwesentlich wie die Phantastik des Draufgängers, nur geordneter und theoretischer auftrat. Aus dem Stürmer war wieder mal ein frühreifer Akademiker geworden. Vermutlich würde er an der äusserlichen Haltung seiner Dinge Genüge finden und so bis an sein Lebensende weiter malen. Die Entwicklung zeigte genau den mittelbaren und bedenklichen Einfluss Böcklins, die Reaktion, die mit dem Motiv reagiert und den Anreger zu überwinden glaubt, wenn sie statt aufgeregter Gesten ebenso unmalerisch ruhige Gebärden behandelt.



KARL HOFER, FRAUEN AM MEER

Es gab in fast allen Bildern ernsthafte Formenprobleme. Auf dem einen sonnte sich in einem unwahrscheinlich kleinen Kahn eine in sich gekauerte umhüllte weibliche Gestalt, deren wohlgebaute Silhouette sich sehr wirksam vom Horizont abhob. Nicht nur ein guter Umriss, sondern eine

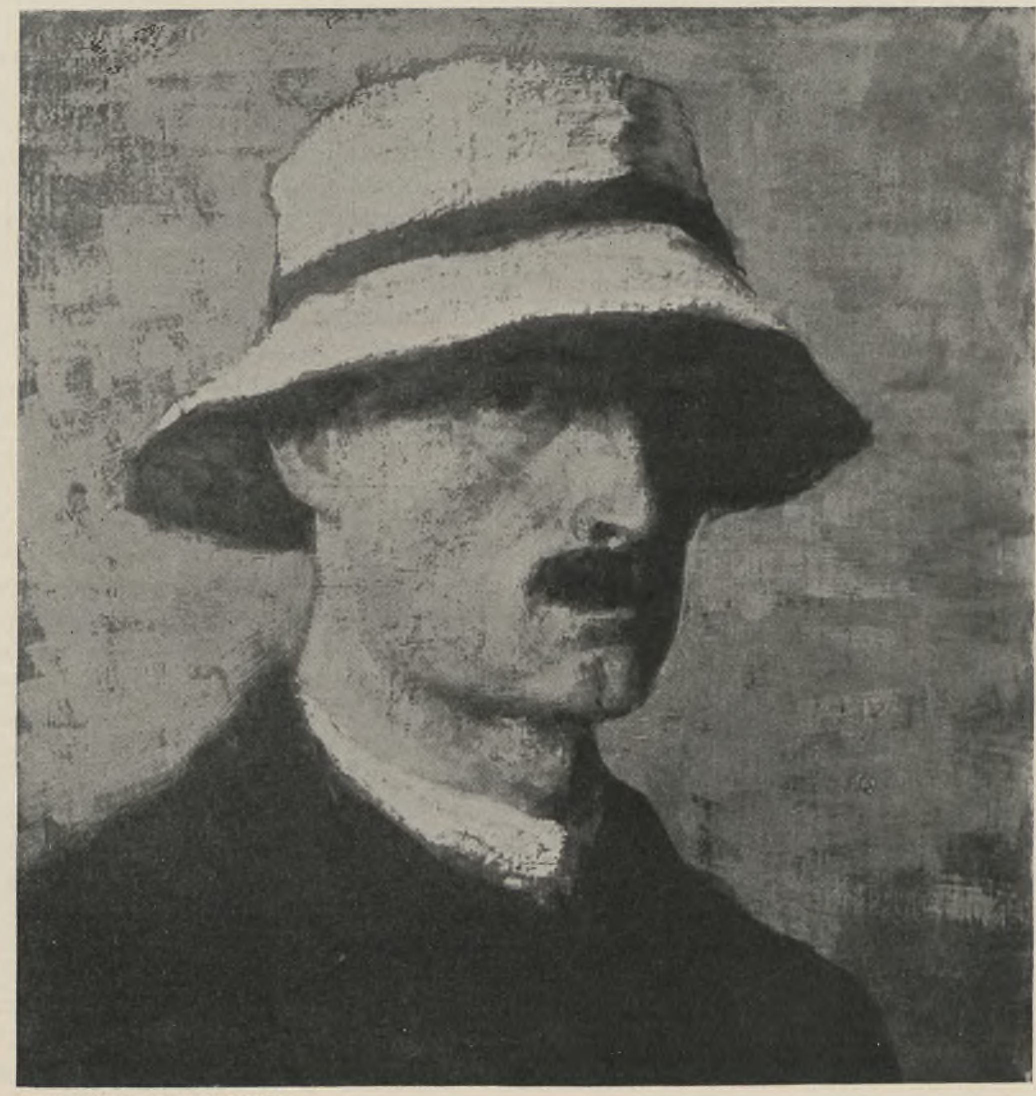


KARL HOFER, BILDNIS HERMANN HALLERS

plastische Form, ein wirklicher Körper, dessen Organen man folgen konnte. Und trotzdem ein ganz schlechtes Bild. Denn man mag in einem Kunstwerk hundert vortreffliche Probleme finden: wenn es nicht das eine löst, das seine Gattung vorschreibt, bleibt es ohne Belang. Dagegen reizten die Bilder den Psychologen. Man erkannte in ihnen die jungdeutsche Strömung, die das Monumentale möchte und im kleinen Gewerbe stecken bleibt. Dekorationen mit grossen Formen, die durchaus nicht dekorativ wirken; oder ein Dekoratives, das ich mir schliesslich auch mit ein paar gehobelten Balken, die wirksam angestrichen werden, verschaffen kann. Nicht dekorativ in dem einzig vernünftigen Sinne, weil unfarbig. Die Farbe war ganz Böcklin geblieben, ein materielles Ausfüllen der Umrisse und Decken des Plastischen, der Symbolik des Gegenstandes unterthan, nicht dem Formgefühl des Malers. Willkürlich standen die Flächen nebeneinander. Der Zusammenhang, den der Maler immer nur mit Kontrasten oder Abtönungen und mit der Pinselschrift geben kann, der ihn treibt, die Kontur aufzulösen und mit Flächen statt mit Linien zu wirken, beruhte auch hier wieder nur auf einer Fiktion; und dass die Fiktion nicht von einem Märchenerzähler oder Fabelwesenerfinder herkam, war ein mildernder Umstand zweifelhafter Art. Im September kamen dann dieselben Bilder nach Berlin zu Schulte und wurden von der Kritik teils beifällig aufgenommen, teils unbeifällig abgelehnt. Ein Zufall führte mich vor kurzem nun wieder mit Hofer zusammen. Es war in dem kunstreichen Haus des Dr. v. Fleischl in Rom, wo sich übrigens ein paar vortreffliche und leider wenig bekannte

Böcklins aus den fünfziger Jahren befinden. Am nächsten Tag war ich in Hofers Atelier vor der Porta del Popolo, gleich neben der Villa di Papa Giulio, und fand alles andere als ich erwartet hatte. Hofer wohnt dort in einem alten Palazzo, der billig zu haben war, weil er — in Rom ist noch alles möglich — in dem üblen Geruch steht, Geister zu beherbergen. Die Leute nennen ihn schlankweg Palazzo dei Spiriti. Was ich sah, machte diesen Glauben wahrscheinlich. Der Fortschritt Hofers binnen wenigen Monaten könnte Hexerei genannt werden, wenn es nicht frevelhaft wäre, künstlerische Resultate solcher Art, die immer nur dem Willen eines ganz bewussten Menschen gelingen, auf das Konto fremder Mächte zu schreiben. Zudem dauert die Überraschung nur gerade so lange, als man nicht selbst im Eifer des Sehens zum Nachdenken gekommen ist. Nicht weil nachher die Freude geringer wäre, sondern weil man die Möglichkeit der Thatsache so gut begreift, dass man sich einbildet, es hätte gar nicht anders sein können. Und diese Einsicht ist noch wertvoller als die Überraschung.

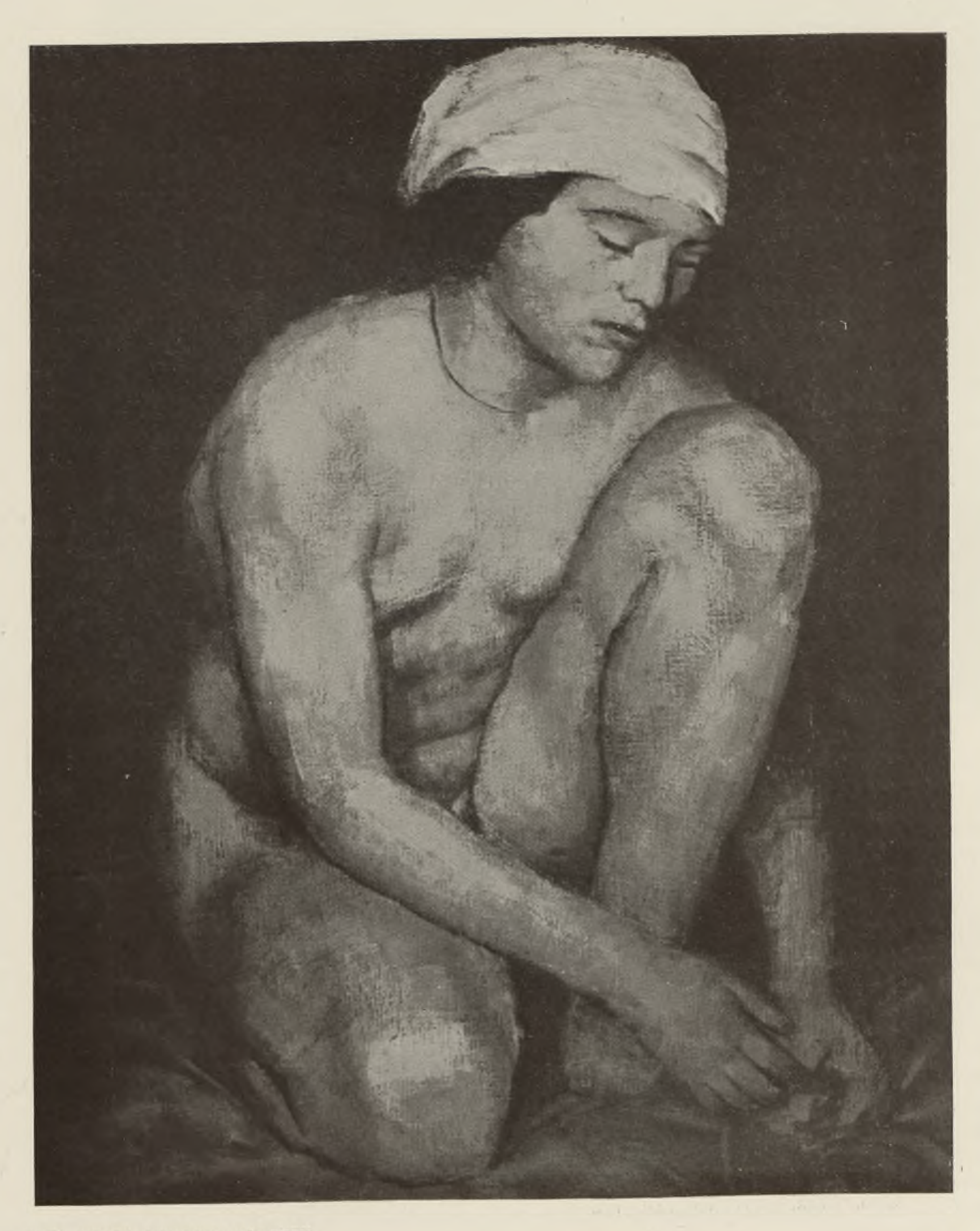
Ob man in den Abbildungen den Kern der Sache und die Qualität der Bilder erkennen wird, weiss ich nicht. Was ich dazu thun kann, wird bei meinem Leumund im süssen Vaterlande auch nicht viel helfen. Der Fall ist ungeheuer einfach zu sehen und äusserst kompliziert darzustellen, wie alles Künstlerische. Man könnte ihn psychologisch dahin zusammenfassen, dass Hofer auf seiner Geisterterrasse zum Nachdenken kam; physiologisch dahin,



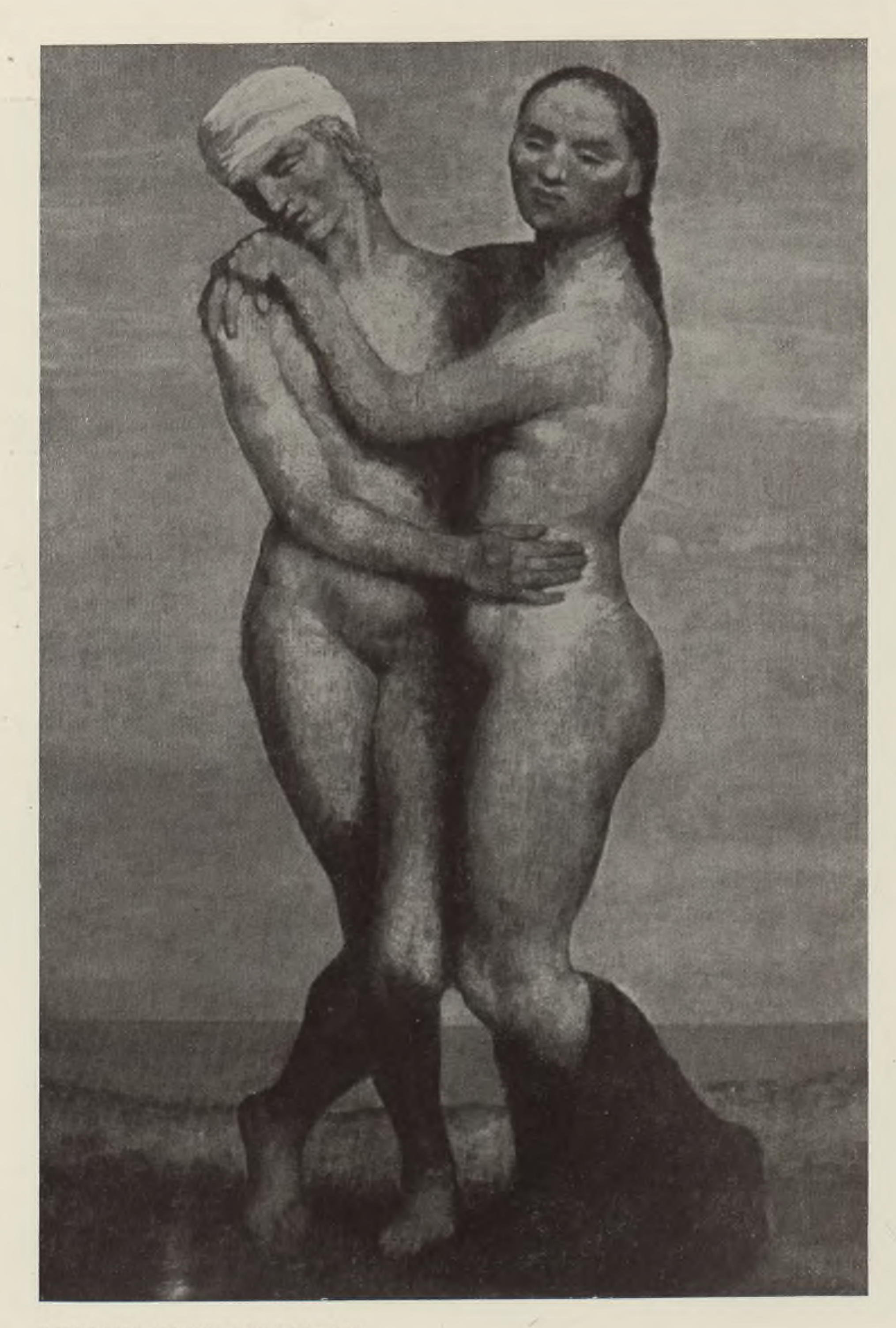
KARL HOFER, SELBSTBILDNIS

dass er als Maler zu malen begann. Er hatte bisher die Dinge von innen gesehen und von aussen dargestellt, immer nur darauf bedacht, seiner Idee eine Hülle zu geben. Denn so streng formal seine früheren Bilder erscheinen: die Form ist darin doch nur ein zufälliger Begriff, aus einer Idee, nicht aus der Anschauung entsprungen. Wäre Anschauung dagewesen, so wäre, wenn auch noch so schwach, der Versuch einer malerischen Harmonie zum Vorschein gekommen. Die Sachen waren aber nicht mehr oder weniger gut, also irgendwie verbesserungsfähig, sondern verkehrt. Der Künstler liess all die Variationsmöglichkeiten, die seinem Gewerbe zur Verfügung stehen, unbenutzt und variierte ein ideologisches Schema. Daher auch die kaninchenhafte Fruchtbarkeit. Man kann, wenn man stets auf demselben Flecke denkt, unglaublich viel Zustände konstatieren; es sind aber immer nur verschiedene Querschnitte durch eine und dieselbe Masse. Derartiges ist bei einem Menschen, der vorwärts strebt, ausgeschlossen. Bei ihm ähneln sich in der Regel die Gegenstände, denn der Künstler ist versucht, immer an dieselbe Stelle sein Psyche anzusetzen, aber das Bildhafte in den Bildern wird sehr verschieden. Die Werke werden handelnd, insofern sie das Eindringen des denkenden Künstlers in seinen Stoff widerspiegeln, wirksam, weil der Maler die seiner Anschauung erschlossenen Mittel der Darstellung benutzt; sie fesseln uns dauernder, weil uns die Kenntnis des Systems lockt, dessen gesammelte Wirkung wir vor uns sehen. Es ist nicht wahr, dass Malerei nur zum Sehen, Musik nur zum Hören da ist; so wenig wie ein anderer Körperteil zum Lieben da ist. Der Sinn soll nur den Geist erregen, alle Fähigkeiten des Schauens stählen und soll sich nicht, wie vor den Werken der malenden Ideologen, begnügen, Thatsachen, Zustände zu registrieren. Diesem Geschick aber verfiel das Auge vor den früheren Bildern Hofers. Es lief immer nur um ein und dieselbe Form herum und erschöpfte den Geist, wenn es ihm nicht falsche Thatsachen übermitteln wollte. Die Bilder wirkten plastisch, aber dies Plastische war nur Mittel zum Sichtbarmachen des Gegenständlichen, nicht ein Mittel des Künstlers, sondern des Reproduzenten von Sonderbarkeiten. Die neuen Bilder Hofers dagegen entstehen aus der Fläche. Sie wachsen aus einer Schrift von Farbe und Pinselstrichen heraus, die noch mehr enthält als den Gegenstand, den wir verstandesmässig ausdeuten. Sie sind gegenstandslos, nicht weil sie zufällig keine phantastischen Dinge darstellen, sondern weil die Phantasie ausschliesslich auf eine neue Nutzbarkeit der Kunstmittel verwendet ist und weil uns die Einsicht davon unendlich stärker, vor allem aber dauernder anregt als irgend eine Situation. Das hat natürlich nichts mit der Technik zu thun, sondern ist eine rein geistige Frage. Technisch dagegen ist die Thatsache, dass diese Bilder in Öl, die früheren in Tempera gemalt sind. Und auch das ist vielleicht kein Zufall. Ohne Frage darf man der Lieblingstechnik Böcklins nicht die Sünden anrechnen, die mit ihr zumal in Deutschland verbrochen worden sind. Grosse Meister verdanken der Tempera unvergängliche Dinge. Nichts destoweniger vergrössert sie dem Anfänger, zumal dem, der sich voreilig mehr nach dem Monumentalen als nach der Natur sehnt, die Gefahr, die Farbe zum Kolorieren statt zum Malen zu gebrauchen. Die Unfähigkeit des Temperamalers, mit vollkommener Sicherheit sofort die Wirkung der Farbe auf der Leinwand zu sehen, die Tiefe ohne Untermalung zu erzielen, und endlich die Schwierigkeit, mit zahllosen Flecken zu wirken: alle diese und noch manche andere Eigenschaften erschweren die unmittelbare Übertragung der Empfindung auf die Leinwand. Ich kann mir durchaus Menschen denken, denen diese Hindernisse gewohnt und notwendig geworden sind. Es mag Dichter geben, die ihre Gedanken mittels der Remington-Maschine niederschreiben. Man wird immerhin zugeben müssen, dass zumal in unserer Zeit und aus leicht verständlichen Gründen solche Fälle zu den Ausnahmen gehören. Mit Recht opfern wir vieles, dem die alten Meister sich unterwarfen, sogar die Haltbarkeit unserer Bilder, um dem Fluge des Genius keine entbehrlichen Schranken zu errichten, und wir müssen so handeln, weil in einer notwendig auf das Autodidaktentum angewiesenen Epoche die biegsamste, leichteste Technik die beste ist.

Übrigens ist der Pinselstrich Hofers in den neuen Bildern noch nicht sehr markant. Eine knappe Gestaltung des Fleisches ist ihm nur in dem Selbstporträt gelungen, bei weitem seiner besten Arbeit. Die Pinselführung erinnert darin in manchen Einzelheiten wohl zufällig an Leibl. Fast ebenso einfach und schlagend ist die knieende Figur gemalt. Dass diese beiden besten Bilder kleinen Formates sind, bestätigt eine oft in der deutschen Malerei gemachte Erfahrung. In den grösseren Gemälden merkt man den früheren Temperamaler,



KARL HOFER, KNIENDES MÄDCHEN



KARL HOFER, GRUPPE VOR DEM MEER

aber nicht zum Schaden der Bilder. Der dünne Auftrag, der die Farbe ganz lose, zuweilen flockenartig auf das Fleisch legt und nur die derbere Materie der geringen Gewandteile mit gröberen Strichen unterscheidet, steht diesen sanft belichteten, sehr tonigen Gestalten vortrefflich. Man kann sie sich, von einem kühneren Pinsel gemalt, sehr viel mächtiger denken; aber man begreift und achtet die Vorsicht, die, einmal im Besitz der Harmonie, diese nicht mit übertriebenen Zumutungen in Frage stellen mag. Die Koloristik ist so einfach wie möglich Statt der vielen Farben der früheren Bilder zwei oder drei Dominanten und diese reich abgetönt und durch Kombinationen unter sich bereichert. In dem Selbstbildnis entscheidet das warme Havanna des Anzugs, das sich im Fleisch mit Rosa vereint, in Bart und Augen, in dem kräftigen Schatten und im Hutband wiederkehrt und durch das poröse Weiss des Kragens und des Hutes, zuletzt noch durch den diskreten graugrünlichen Grund durchscheint. Man müsste die früheren Arbeiten mit abbilden, um zu zeigen, wie äusserlich sie neben diesem anspruchlosen Bilde wirken, wie hier ein sehr einfacher, aber lückenloser Organismus die Natur als Ganzes giebt, während die anderen Bilder bestenfalls Fragmente zeigen. Auch in der knieenden Figur bleibt keine Farbe isoliert. Der graugrüne Stoff harmoniert mit den gleich zarten violetten und hellbraunen Tönen und gestattet durch geschickte Zwischenschiebung den rotbraunen Grund. In dem Bilde mit den zwei stehenden Figuren scheint das türkischrote Tuch um die Büste der rechts Stehenden gewagt, wächst aber, je länger man hinblickt, immer mehr mit dem Körper zusammen, gelockt von den rosa Fleischtönen derselben Basis. Andererseits entsteht das Fleisch aus dem hellen Ocker des Bodens, den die graugrüne Vegetation belebt. Das Grau findet sich im Blau des Himmels wieder, erhöht sich im Kopftuch bis zu Weiss und sinkt im Meer zu tieferem Graublau. Selbst der geringe gelbliche Ton des Haars kommt im Boden wieder. Ähnlich ist die Koloristik im letzten Bilde Hofers mit den beiden Frauen, wo sich die Sitzende mit dem roten Tuch die Kniee deckt. Freilich sagt diese Bestimmung nichts von den Dosen und der durch die Beleuchtung gegebenen Variation des Tons. Man mag sich etwa eine gobelinhafte Wirkung vorstellen, aber ohne an die Schotten zu denken. Die Farbe wird nicht zu einer flauen Stimmungsmacherei verwendet, erregt nicht die Illusion eines Komforts, der bei näherer Betrachtung verduftet, sondern ist organischer Bestandteil. Die sehr gemässigte Koloristik ergiebt sich als Notwendigkeit, um die grosslinigen Flächen in Ruhe zu halten. Es bleibt noch immer zwischen Zeichnung und Malerei ein nicht ganz aufgehender Rest. Der Umriss überwiegt noch, viel weniger als bei den früheren Bildern, unvergleichlich weniger als bei den Präraphaeliten, weniger sogar als in den Wandgemälden von Puvis de Chavannes; immerhin aber merkbar. Es ist die Reserve des Temperamalers, der gerne Freskenmaler sein möchte. Ich sehe darin weniger eine Schwäche als den Ausfluss eines Optimismus, der sich nicht entschliessen kann, die Hoffnungen des Monumentalkünstlers aufzugeben und sich im Staffeleibild dauernd einzurichten. Diese Einzelfiguren, in Stellungen, die sich aus der Einsamkeit heraussehnen, scheinen mir mehr Studien für die Typen grosser Dekorationen als zum Selbstzweck gemacht. Vielleicht hat dieser latente Idealismus, dem seit Dezennien geopfert wird, keine Aussicht auf Realisierung. Wenn er so ökonomisch



HERMANN HALLER, BILDNISSTUDIE, TERRACOTTA



HERMANN HALLER, TERRACOTTEN

bleibt, kann man ihn sich wohl gefallen lassen. Hofer ist heute achtundzwanzig Jahre alt. Der Start, denn als solchen muss man diese Werke in Wirklichkeit ansehen, kommt für deutsche Verhältnisse immer noch früh genug. Denn wie wenigen der Unseren lässt das Dickicht der Vorurteile die Möglichkeit, überhaupt nur anzufangen. Man darf annehmen, dass Hofer nach solchem Beginn, bei seinem Talent und seiner sehr entwickelten Intelligenz den Weg bergan nicht mehr aus den Augen verlieren wird.

Im Hause Hofers stand eine Plastik, die ich in der Dunkelheit des Winkels für einen mir unbekannten frühen Maillol nahm und die sich als das Werk eines jungen Schweizers, namens Haller herausstellte. Wir gingen noch am selben Abend in das benachbarte Atelier. Der Inhaber war nicht da und hatte sein Haus mit Selbstschüssen verbarrikadiert, eine lionardeske Erfindung, die ich jedem einsamen Atelierbesitzer bestens empfehlen kann. Zum Glück kannte Hofer den Truc, um die Mitrailleuse von aussen zu entladen. Dann leuchteten wir mit einer Thranlampe das Atelier ab, wobei ich mir wie ein Schatzgräber erschien. Bei Tageslicht erwiesen sich die Arbeiten nicht ganz so suggestiv. Das wirkungsvolle statische Gleichgewicht der Figuren kam mehr auf das Konto einer glücklich gewählten Haltung des Modells als des Stils. Man ist dann leicht ungerecht. Wir sind von der modernen Plastik so sehr an äusserst malerische oder an das Gegenteil, an ganz strenge Formen, gewöhnt, dass man Zwischennuancen oft unterschätzt. Und während sich am Abend in meine Freude die peinliche Empfindung mischte, mir über den Grad der Ab-

hängigkeit Hallers von Maillol Klarheit schaffen zu müssen, blieb von dieser Beziehung andern Tages nur wenig übrig. In der Mannheimer Ausstellung, wo Hofer und Haller zum Teil mit den hier abgebildeten Arbeiten vertreten sind, und in der Berliner Secession merkt man deutlich, dass sich auch andere deutsche Bildhauer Maillol angesehen haben. Geht daraus eine Reaktion auf die kritiklose Annahme Rodins und eine gesündere Einsicht in die Grenzen des Plastischen hervor, ohne uns einen neuen Manierismus zu bescheeren, so lässt sich gegen den Einfluss nichts einwenden.

Die nackten Gestalten Hallers sind Naturstudien, in denen der Künstler erst mit tastender Hand nach der Synthese sucht, alle von erstaunlichem Geschmack. Die Erinnerung an die frühgriechischen Vorbilder Maillols rührt, neben der Pose, mehr vom Material her. Haller hat eine Terracotte gefunden, aus sehr poröser rauher Erde, die sich ausserordentlich zur Bemalung eignet. Es ist, glaube ich, die erste annehmbare Bemalung von modernen Statuen, weil sie das Material intakt lässt und für dieses gedacht ist. Ein paar braune Striche betonen die konstruktiven Details, und dieses Braun, das von der porösen Erde aufgesogen zu sein scheint, steht prachtvoll zu dem gelblich grauen Ton des Materials. Jede Buntheit ist vermieden. Die Farbe schmiegt sich so natürlich an wie die Bemalung den kleinen ägyptischen Statuetten, deren Rezept vorbildlich gewesen ist. Hier hilft sich der werdende Künstler mit dem Geschick und Geschmack des Gewerblers. Die Gefahr, dass daraus ein billiges Genre werden könnte, ist kaum zu fürchten, denn Haller betrachtet, scheint mir, diese Dinge nur als Vorstudien, und ich sah mindestens schon zwei Arbeiten, die keiner gewerblichen Zuthat bedürfen. Die eine, das Porträt einer Dame, von glänzender Ausnutzung der von der Natur gegebenen Bedingungen; die andere ein kleines Meisterstück, die stehende Frau in Bronze, das Original im Besitz eines Herrn, von dem Haller auch einen sehr tüchtigen Kopf in Bronze gemacht hat. In der Frauenfigur ist von keinem Schema mehr die Rede, namentlich verschwindet jede Ähnlichkeit mit Maillol. Der Stil entsteht aus der Herausarbeitung des Körpers aus dem Zufälligen der Natur dadurch, dass das Unentbehrliche immer deutlicher vortritt,



HERMANN HALLER, BRONZESTATUETTE



HERMANN HALLER, TERRACOTTA

befreit von allem Beiwerk. Dabei ist der Körper sehr detailliert; man spürt die edlen Muster der Griechen, die das Schema zu verhüllen wussten und unsere leicht befriedigte Freude am Stil für primitiv halten würden. Trotz der weitgetriebenen Reduktion bleibt das Fleisch des Körpers fühlbar, und das Flächige der mathematischen Aufgabe dient nur, es straffer und elastischer zu machen. Haller ist fünfundzwanzig Jahre alt und hat wie Hofer bei Kalckreuth in Karlsruhe studiert. Kalckreuth muss ein vortrefflicher Lehrer sein.

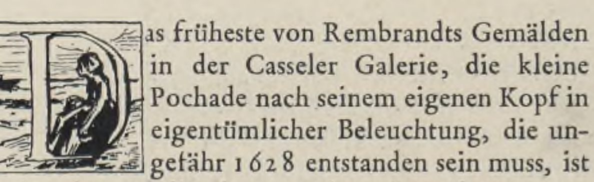


HERMANN HALLER, BRONZESTATUETTE

REMBRANDT
IM MUSEUM ZU KASSEL

VON

JAN VETH



Das früheste von Rembrandts Gemälden in der Casseler Galerie, die kleine Pochade nach seinem eigenen Kopf in eigentümlicher Beleuchtung, die ungefähr 1628 entstanden sein muss, ist mehr eine Studie des experimentierenden jungen Mannes, der gegen die Feinmalerei ankämpft, worin er vorläufig am stärksten ist, als ein Werk, worin schon viel vom eigentlichen Rembrandt durchklingt.

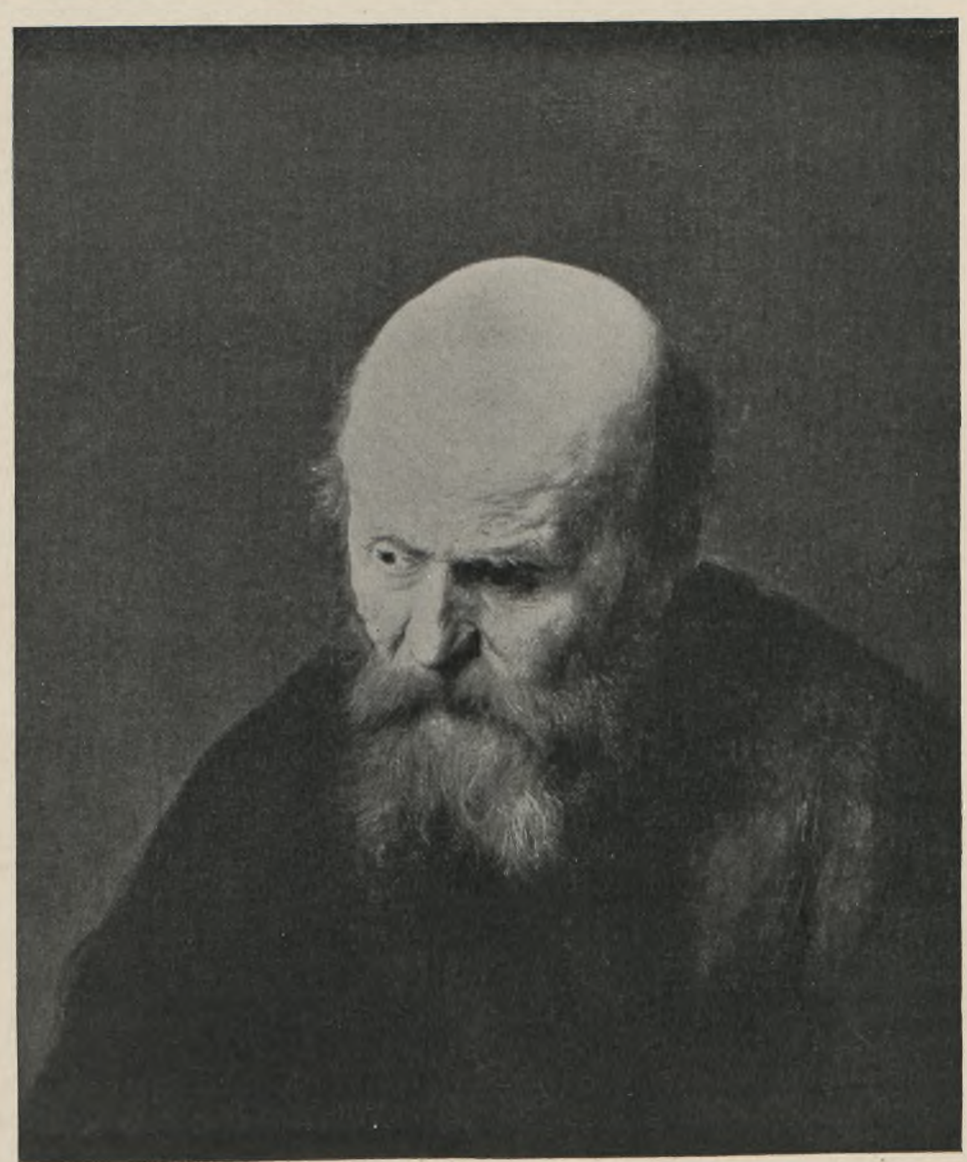
Etwas anderes ist es mit dem 1630 datierten Kopf des Alten Mannes in Samt gekleidet. Wenn auch dies Gemälde des Vierundzwanzigjährigen Rembrandt noch nicht in voller Glorie geben kann, so trägt es doch den starken Stempel von etwas ganz Eigenem und führt uns gleich mitten in seine Malerei hinein. Hier ist mehr als eine Probe; hier bekommen wir, wenigstens was das Gesicht betrifft, etwas in seiner Art schon vollkommen Ausgesprochenes. Rembrandt hatte sich in diesen Jahren bereits viel mit Radieren beschäftigt, — und es ist auffallend, wie er von Anfang an in dies Radierwerk etwas gelegt hat, was ihn wohl immer beschäftigte, ihm aber bei seiner vielleicht mehr durch Stillebenbeobachtung befangenen Malerei vorderhand nicht so gut gelang. Es ist das von Luft Umflossene, das in der Umgebung Zitternde, was seine radierten Blätter schon gleich so trefflich ausdrücken.

Dasselbe nun ist es, was bei diesem gemalten Männerkopf besonders berührt. Man bekommt den Eindruck, als sei die Malweise hier durch das freiere Radieren beeinflusst, ohne dass jedoch die Farbe zu etwas ausser ihrem Bereich Liegendem forciert wäre. Der Pinsel, der diese malerischen Greisenzüge niederschrieb, scheint durch bebenden Aether hin die Leinwand erreicht zu haben. Was van Goyen, den er in Leyden gekannt haben muss, in der Landschaft begonnen hatte, das wird hier durch Rembrandt auch in Figuren vorbereitet. Die Sache ist, dass er sich beim Setzen des Pinsels nicht nur nach seinem Platz in der Höhe und Breite, sondern vielleicht eben so sehr nach seinem Sinn in der Tiefe des Bildes gerichtet hat. Sein Malen wird ein Formen in bewegter Luft, beinahe könnte man sagen: in einer Sphäre der Rührung.

Obwohl von aussen beleuchtet, scheinen nun auch seine Bilder von innen heraus eine stille eigene

Glut auszustrahlen und dies innerliche Phosphorescieren ist es, das dem Vorübergehenden einen Hauch des Dauernden giebt.

Während er sich in seiner arbeitsamen Laufbahn als Porträtmaler unglaublich übte, sich vor hundert Rätsel gestellt sah und mindestens die Hälfte davon glänzend löste, hat dennoch das sich Fügen in das vielverlangende Auftrag-Porträt, Rembrandts



REMBRANDT, DER MANN MIT DER GLATZE

Entwicklung über Umwege geleitet. Zwei Jahre vor der Anatomie malte er nach einem selbstgewählten Modell diesen kernigen Träumerkopf, worin man schon leicht das Programm verfolgen kann, das er erst so viel später im vollen ausführen konnte.

Trotzdem ist auch der Männerkopf von ungefähr 1631 aus der früheren Sammlung Habich, die noch nicht lange in dem Kasseler Museum ist, wieder auf andere Weise und in noch fast höherem Maasse ein wahres Meisterstück. Es ist weniger Träumerei darin, aber mehr tastbares Fleisch, weniger Illusion und mehr sinnliche Realität. Der unmittelbare Zusammenhang zwischen krassem Sehen und geschmeidigem Wiedergeben berührt hier besonders stark. Auch in dieser Richtung hätte Rembrandt fürs erste nicht weiter gehen können. Und diese derbere volle Malerei hat er erst viel, viel später mit den träumerischen Sinnen,

das in dem „alten Mann" so schön angekündigt wird, zusammengebracht zu seinen allermächtigsten Offenbarungen.

Aus verschiedenen Gründen meine ich, dass man diesen sogenannten Vater für ein Porträt von Rembrandts ältestem Bruder halten muss, wie auch ein Gemälde bei Mad. May in Brüssel dasselbe Modell zu erkennen giebt. Vielleicht hat er auch für den Joseph auf der grossen Heiligen Familie in München posiert.

Der Studienkopf eines kahlköpfigen Mannes von 1632, obwohl leicht verputzt, bietet noch eine schöne Probe von gefühlvoller, flüssiger Pinselführung, aber der gleichzeitige „Mann mit der Kupfernase", worin nach pompösem Vortrag gestrebt wird, ist grob geblieben. Es ist ein Beginn jenes Barockwesens darin, das unter schöneren Arbeiten, von hier ab sechs, sieben Jahre lang durch Rembrandts Werke spukt.

Eine definitive Arbeit, ebenfalls um die Zeit der Anatomie entstanden, und ausser dieser auch dem Bildnis des Maerten Looten nahe verwandt, ist das von alters her so genannte Porträt des Lieven Coppenol. Ob es diesen in der Tat vorstellt? Ich würde es eher als bei dem angeblichen Porträt desselben Schreibkünstlers zu Petersburg bejahen. Er ist in Kassel um viele Jahre jünger als auf den radierten Porträts, aber das Doppelkinn ist bereits vorhanden und deutet ein Stärkerwerden an, die eigenartigen Nasenflügel sind im Entstehen zu erkennen, die junge Stirn zeigt schon Anlage zu Auswüchsen, und das Haar an den Schläfen fällt gerade so wie später. Es ist nur bei dem Stil, der wiederholt lasiert und vertreibt und vereinfacht, auf dies alles wenig Nachdruck gelegt.

Dieser Stil ist es, der hier an Stelle der markanteren Art bei dem alten Mann von 1630 das Atmosphärische trägt.

Der Kopf ist von grosser Stattlichkeit, fliessend und schmeichelnd gemalt. Der weisse Faltenkragen steht zu dem runden Gesicht erstaunlich gut. Der Grund ist von so durchsichtiger Gleichmässigkeit, dass er bei einem Andern süsslich geworden wäre, bei ihm aber den kraftvollen Odem behält. Was das Ganze betrifft, so muss es auffallen, dass während in Kopf, Kragen und Händen eine reichere Skala angenommen ist, Kleidung und Stuhl wohlbewusst in einer flachen gedämpften Tonart gehalten sind, die mit den Werten der Wirklichkeit nicht stimmen kann, aber zweifellos dem Sprechenden des Ganzen zu gute kommt. Die Wahrheit in dem gerahmten Viereck—Rembrandt scheint sich dessen hier schon klar bewusst, — ist eine andere als die in dem unbegrenzten Wirklichkeitsbilde. Die abgeschlossene Bildfläche muss — wenn sie Leben wiedergeben soll — die Synthese des unbegrenzten Gesichtsfeldes sein. Hierin liegt eine wichtige Grundlage für Rembrandts Kunst.

So findet man in diesem sehr fertigen Porträt schon eine selbsterrungene Kenntnis der höheren Malerei, die in sich abgeschlossen scheint. Dem noch nicht so grandios tiefen Leben, das hier zum Ausdruck kommen will, fügte sich das nicht zu scharf ausgrabende Werkzeug vollkommen.

Der Jan Hermansz Krul aus dem folgenden Jahr strebt nach mehr, aber bietet etwas weniger Abgerundetes. Vielleicht wirkte das Modell nicht mit. Der Dichter-Schmied, der ein ganz Teil älter als seine Jahre aussah, war offenbar ein hässlicher Kerl und Rembrandt hat seine Hässlichkeit nicht schön zu machen verstanden. Da ist etwas stumpf Gezeichnetes, etwas Traniges in dem unerfreulich starrenden Kopf, der in einigen Teilen fast peinlich durchgeführt, an anderen Stellen: in Falten und Wülsten, wo man etwas fein Ausgesprochenes erwarten sollte, nachlässig behandelt ist. In Augenhöhlen und Mund sind Accente, die man in einer Radierung für zu scharf geätzt halten würde. Die hängende Hand ist auffallend freudlos gemacht. Und doch ist in des Mannes Haltung, überhaupt in der Tenue des ganzen Gemäldes etwas unwiderlegbar Stattliches, das den Meister verrät.

Aber ein wenig später kommt dann das berühmte Profilporträt von Saskia als Braut: diese fremdartige wie Bernstein blanke junge Frau, mit dem Rosmarinzweiglein in den zarten Händen, in glorieuses Sinnen verloren, — ein Bildnis, das man, wie auch über seinen absoluten malerischen Wert gedacht wird, und was daran auch bekrittelt werden mag, doch um etwas sehr Liebes in Rembrandts Werk nicht missen möchte.

Ich hätte viel gegen die Art und Weise, wie dieses Gemälde in Kassel gehängt ist, einzuwenden. Es hängt so hoch, dass es unmöglich ist, der Malerei zu folgen, und als ich das Vorrecht hatte, es bei Südlicht in der Hand zu halten, liess es sich erst recht auskosten.

Hätte ich im Casseler Museum zu wirtschaften, so würde ich die leerstehende Galerie, mit der Aussicht auf den Park, die jetzt zwecklos verlassen daliegt, für die Rembrandts einrichten. Es ist, als ob das sonnige Südlicht die halb erstorbenen Töne auf den dunklen Gemälden wieder wach küsste,



REMBRANDT, BILDNIS DES LIEVEN COPPENOL

als ob es seine Werke wieder zu verjüngtem Leben aufzurufen vermöchte.

Saskias Gesicht ist, in der Nähe gesehen, mit bezaubernder Hand, durch allerzartestes perlmutterartiges Ineinanderfügen von kühleren und blühenderen Tönen, unsäglich subtil und doch ruhig grosszügig gemalt. Das in einem Guss gemalte Oehrchen ist eine Pracht. Ausser kleinen Repentirs in dem oberen Augenlid und an der Nasenspitze ist die Farbe dünn und fliessend, äusserst sauber über eine feste Zeichnung fein gestrichen, nur um das Jochbein wird die Schicht ein wenig schwerer. Kein schneidender Schatten, lauter Blütenblattöne, die ineinander fliessen. Selbst die Accente an Augenhöhle, Nasenflügel und Mundwinkel sind bei aller Schneidigkeit doch weich und flimmernd gehalten. Die Zeichnung ist gewählt pikant; der Ausdruck still, zurückhaltend, feierlich.

Der Maler hat mit erfindungsreichem und liebevollem Kunstgeschmack die (nach der Berliner Zeichnung) von Natur etwas gedrungene Figur schlanker gemacht, und der lieben Erscheinung, auch durch den ungewöhnlichen Fall des Mantels und die elegant schön herabhängenden seidenen Aermel etwas Elanciertes, etwas von einer Hindin verliehen. Während das Haar hochgenommen ist, der Hut nach hinten zu schalkhaft aufwippt und die weisse Feder fürstlich in die Lüfte wallt, sind

die Schultern mehr uns zugewandt, wodurch das vorgestreckte Profilköpfchen reizvoller, der Hals schlanker aussieht. Sie war, auch was ihr Gesicht betrifft, nicht wörtlich schön, die junge Saskia. Sie war nicht einmal eigentlich blühend. Das beinahe etwas vorquellende Auge, die stark herauskommende Nasenwurzel, die lange, etwas gespannte Oberlippenpartie, die vorstehende Unterlippe, die zu früh sich zeigende Anlage zum Doppelkinn: das alles würde man sich an einer Schönheit sicher nicht denken. Aber sie besass Etwas, das vielleicht noch mehr bedeutet als untadelige Proportionen: sie hatte den blanken molligen Teint der Rotharigen und in dem pfirsichartigen jungfräulichen Fleisch standen die lieben Züge sanft retroussiert. Sie hatte dabei ein geistvolles Auge, einen eigenartigen Schnitt, einen prickelnden Charme, vielleicht sogar etwas, das man Rasse nennen könnte. Aber vor allem besass sie einen Liebhaber, der willens war, sie zu malen mit dem heiligen Entzücken, mit dem der Licht und Leben Liebende das Leuchten der Morgenstunde begrüsst, mit dem atemlosen Zittern, womit der dürstende Schatzgräber einen kostbaren Edelstein entdeckt. Vermag nicht solche Künstlerliebe jede Frau zu verherrlichen zu einem strahlenden Schönheitsbild?

Und diesen Edelstein hat Rembrandt wiederum in Kostbarkeiten gefasst, mit Kostbarkeiten umkränzt. Das Haar ist hinten in einer Art von Netzchen aus schwarzen Spitzen gefangen, das durch Juwelenketten gehalten wird. Dem zierlichen Hut aus Goldbrokat ist besondere Sorgfalt gewidmet. Er war anfänglich hinten noch mehr hoch gekippt; die weisse Straussfeder fiel erst mehr nach vorn. Mit Überlegung und Takt wurde allmählich alles zurechtgesetzt. Den roten Samt des Futters konnte er nur genügend herausbringen, indem er den Rand erst nochmals dick untermalte und ihn darauf mit Lack lasierte. Um das prächtige Chemisette aus reichbestickter, mattgrüner chinesischer Seide reiht sich eine üppige Perlenschnur. Die enganschliessende purpurne Taille ist mit goldenen Agraffen behangen. Von ihren weiten Seidenärmeln tropfen die mattglänzenden Flitter herab wie lebender Tau. Ein goldenes Armband und eine vierreihige Perlenkette zieren Saskias Puls. Aber die ganze untere Partie ist im übrigen, wenn auch hier viel gesucht und verändert scheint, doch summarisch gehalten. Zumal jener ganze Zierrat von phantastischer Kleidung: die Seide, der Samt, der Brokat, der Schatz von Perlen und Juwelen, mit denen die nette Friesin hier beladen wird wie eine Prinzessin aus einem Zaubersprüchlein, umrahmt doch schliesslich nur, bei aller tastbaren Ausführung, bei allem malerischen Abwägen, diskret das sinnende Gesichtchen, das wie ein Licht von Lieblichkeit aus diesem seltsamen Bilde hervorleuchtet.

Denken wir an Rembrandts Liebe, an seine Courtoisie, an seinen Übermutstraum, an sein Glück, dann ist es dieses liebreizende Bildnis seiner jungen Braut, das unserm Auge unwillkürlich erscheint. Die ganze Poesie, die der Name Saskia in unserer Vorstellung weckt, wird getragen durch die Lieblichkeit, die in diesem stillen statieusen Porträt thront. Es geht eine Zaubermacht davon aus, auch für die Menge fühlbar, welche der von Botticellis Schönen, del Sartos jungen Müttern und der Madonna Sixtina gleichkommt.

Nicht immer war der Travestie-Maler, der in dem Rembrandt dieser Jahre steckte, so auf der Höhe als bei dieser einzigen Saskia.

Wo er sich selbst, auf alle mögliche Weise aufgeputzt, als Krieger oder als Kavalier darstellt, ist der Eindruck von etwas Karnevalartigem selten ganz zu überwinden. Das Kasseler Selbstporträt mit Sturmhaube gehört zu dem Besten dieser Art. Aber wie prächtig die Malerei des Ganzen auch ist, das durch die hochgezogenen Schultern noch verstärkte Vorstrecken des Kopfes, der lauernd gerade auf uns zublickt, macht das äusserlich Eindringliche des Ausdrucks doch nicht eigentlich glaubwürdiger. Sehr stark auf den Zuschauer eindringen tut das Ganze nicht.

Was das nicht signierte Brustbild einer jungen Frau betrifft, das man hier chronologisch folgen lässt, so kann ich die grosse Bewunderung nicht teilen, die viele Kenner dafür übrig haben. Die Zeichnung scheint mir wirklich untief, der braune Grundton geht nicht über das Palettenbraun, der Hintergrund bleibt ohne Illusion. Der Zinnober des Mundes ist zu roh. Die schweren Perlen sind plump gemalt, wie auch das Kostüm, Hemd, Shawl, Pelz nicht schön gemacht sind. Der dreieckige dunkle Kopfputz, der mit dem Hintergrund wieder weggemalt aber ein wenig durchgeschlagen ist, tut nicht gut, wie auch das Dreieckige der Figur ungeschickt gelöst ist.

In einigen Partien, an dem zurückgehenden Auge, am Nasenschatten und am Kinneinschnitt, sind einzelne Nuancen vielleicht etwas verputzt; dadurch liegt die braune Untermalung zu bloss, wodurch sich ein gewisses Déséquilibre im Gesicht



REMBRANDT, SASKIA VAN UIJLENBURGH



REMBRANDT, DIE HEILIGE FAMILIE

erklären liesse. Vielleicht wurde dabei am Ganzen, z. B. auch an dem Chemisette ein wenig geflickt. Wie dem auch sei: nur in der Lichtpartie der Nase und Wange, namentlich der unteren Wangen, sehe ich sehr delikate Sachen; jedoch braucht man noch kein Rembrandt zu sein, um diese gemalt zu haben. Flinck und Bol haben diese Qualität auch wohl erreicht. Indessen: pas de conclusions — je passe.

Das lebensgrosse Porträt des Herrn in schwarzer Seide ist dagegen ein meisterliches Stück Arbeit. Ob man Rembrandts eigenes Bildnis darin sehen sollte? Es ist häufig bejaht und eben so oft verneint worden.

Bode ist in seinem Standardwerk noch dafür, wenn er auch ein Fragezeichen beifügt. Im Augenblick hält er es, glaube ich, doch wieder für unwahrscheinlich. Wohl hat sich Rembrandt im Laufe der Jahre auf allerlei Manieren bis zum fast Unkenntlichwerden aufgefasst, aber wie auch der Ausdruck wechseln mag, einzelne feststehende Signalementzüge bleiben in den nach sich selbst gemalten Bildern doch zu erkennen. Es sind dies: die senkrechte Furche zwischen den ziemlich schweren Augenbrauen, die sehr horizontal liegenden und gewissermassen gekniffenen Augenöffnungen, die knollige und geschlitzte Nasenspitze, die grade Grube unter der Nase, die vorstehende Oberlippe, die tief eingedrückten Mundwinkel, das geschlitzte Kinnäpfelchen, das sehr fleischige Ohr, das krause Haar.



REMBRANDT, BILDNIS DES DICHTERS HERMANSZ KRUL

Von diesen Hauptkennzeichen sind nun einige hier in der That nachzuweisen, aber im Ganzen genommen findet man sie in diesem offenbar doch ziemlich objektiv gesehenen Gesicht nicht deutlich genug wieder, während auch die ganze Gestalt wenig an Rembrandt erinnert.

Von grösserer Wichtigkeit bleibt es, dass es ein Gemälde ist, worin das Repräsentative, worauf Rembrandt in diesen Jahren noch Wert legte, doch durch einen geheimnisvollen Hauch umstrahlt wird, — dass es ein von magischem Goldglanz kühl und fest durchfunkeltes Stück Malerei ist, worin der Künstler die Nachtwache präludiert.

Die Nachtwache hatte Rembrandt schon wieder vier Jahre hinter sich, als er die Kasseler Holzhackerfamilie malte. Das Prachtfieber hatte sich ausgetobt. Das Feuer lodert weniger nach aussen, um von innen noch heisser zu glühen. Er war schwer geprüft worden. Er hatte viel verloren, viel gelitten. Aber er war sehr verinnerlicht. Es kommen Töne der Wehmut in seine Werke, die nur tiefere Herr-

lichkeit hinzufügen. Wie spricht die Herrlichkeit aus diesem kleinen Bilde!

In einer graugrün durchschimmerten Hütte, voll wirrem Traumgewebe und rauschendem Flüstern von schwebendem Abendgeläute, ist links Maria, kummervoll sinnend niedergesessen in einen niederen Lehnstuhl, über dessen Rücklehne eine graue Decke hängt, die sie halb um sich herumgeholt hat. Links hinter dem Stuhl, die Komposition an der Seite abschliessend, steht im Dunkeln eine verarmte Staatsbettstelle. In der linken Vordergrundecke, rechts von Maria die stark beleuchtete Wiege, aus der sie eben das Kind genommen hat. An Marias anderer Seite gewahrt man ein niedriges Stühlchen, das an das gleiche auf der prachtvollen kleinen Radierung der am Herd sitzenden Madonna erinnert. Mitten im Bilde, vor Marias Füssen, brennt ein Holzfeuer, daneben ein Breinäpfchen und eine blasende Katze.

Sie selbst ist barfuss und trägt ein dunkles Kleid, mit einem lose um die Schultern gebundenen Halstuch. Auf dem Kopf eine weiche weisse Haube mit einem rotblauen Bande darin. In ihrem breiten Schoss steht mit eingeknickten Knieen das rätselhafte Jesuskind — ein armseliges Wichtchen und doch das höhere Wesen — in ein stumpfrotes Nachtkittelchen gekleidet. Während sie sich über ihn beugt, bedeckt sie sein Körperchen mit einem Zipfel der grauen Decke und drückt in unsäglich angstvoller Zärtlichkeit das Knäblein, das das linke Fäustchen tastend an der Mutter Hals schmiegt, an ihre Brust. Das durch Marias Kopf halb beschattete Antlitz des Kindes scheint mit einem Ausdruck, der vertrauende Hilflosigkeit mit schmerzlichem Ernst vereint, der Mutter etwas ins Ohr zu lispeln, und Marias ganzer Oberkörper neigt sich schmachtend vornüber, um etwas aufzufangen von dem Wunderatem ihres Kindes, dabei still geradeaus starrend, weit vor sich hin schauend, wie in die dunkelsten Geheimnisse der Ewigkeit.

Um diese ganze liebe Gruppe hin ist ein an der Seite offen gelassenes Brettergerüst gemalt: die warme Zeichnung eines Wandererobdachs, das in der Ruine eines gotischen Gebäudes aufgeschlagen zu sein scheint, wovon wie eine Fata morgana reicherer Orgelklänge noch schemenhafte Bogenfenster melodisch aufsteigen.

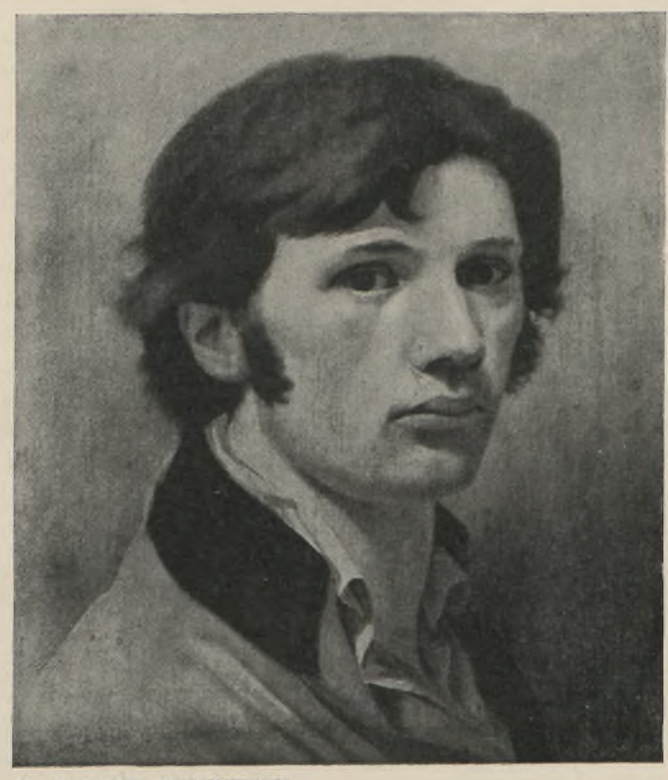
Rechts senkt sich der Boden dieses Märchenheims ein paar Stufen abwärts, wo man dann in einem dunklen Park die Traumfigur des Joseph im Holzhacken vertieft erblickt.

Aber dieses ganze reichtonige Gemälde wird noch schöner an graugrüner Illusion durch eine barocke Umrahmung, deren pompöses Relief in schwerem Braun darum gemalt ist und wovor oben an einer eisernen Stange eine sattrote Gardine hängt, die die äusserste rechte Partie, hinter der, wo Joseph im schmelzenden Düster auftaucht, unseren Blicken verbirgt.

Ist im Grunde genommen — und wenn auch hier die Wirklichkeit noch so unentwirrbar mit der Vision verwoben scheint, — ist im Grunde genommen die Poesie des häuslichen Herds jemals grösser und doch zarter ausgedrückt worden, als in dieser von Angst und Wonne, von Frieden und Streit so warmdurchatmeten Maler-Mär von schmerzensreicher Mutterlust? Merkwürdig, dass trotz des schaudernd Romantischen, trotz des beklemmend Wunderdeutenden, trotz des absichtlich wie an einem geheimen Geschehnis Inscenierten dieses zusammengestellten Bildes dennoch ein Pulsschlag darin bebt, den wir als so rührend nahe empfinden.

Aber darin nun gerade liegt Rembrandt. Das konkrete vor Augen Führen eines Stücks buchstäblich aus der Natur geschnittener Wirklichkeit, gehört nicht zu den Mitteln, die er braucht, um einer tieferen Lebenswahrheit bezwingendes Leben zu geben. Bei ihm ist es das Vertrautsein mit den fernsten Verborgenheiten der organischen und optischen Natur, die den Flug der Phantasie überallhin begleiten konnte, um so dem kühnsten Traum noch das sinnlich Wahrnehmbare der wirklichen Wahrheit zu verleihen. Hat er nicht, genau betrachtet, immer und überall seinen Traumfiguren Fleisch, Blut und Nerven gebend, die Phantasie verwirklicht und die Wirklichkeit neugeschaffen zu Gestalten von höherer Tragweite. Und ist es nicht durch diese einzige Kunst, dass er auch hier wieder das Nächstliegende mit dem aufs fernste Deutenden so symphonisch zusammen ausgesprochen hat? ist es nicht dadurch, dass wir uns bei dem atemlosen Anschauen dieses Wunderwerkes zugleich so bedrückend armselig und doch so herrlich reich, so bang gefangen und doch so weit befreit fühlen?

(FORTSETZUNG FOLGT)



PH. O. RUNGE, SELBSTBILDNIS

AUS DEN HINTERLASSENEN SCHRIFTEN

VON

PHILIPP OTTO RUNGE

Dem Nazarenertum, das metamorphosiert heute in unserer Malerei noch fortlebt, eine Geschichte zu schreiben, wäre eine der interessantesten Aufgaben moderner Kunstforschung. Sie kann freilich nur einem Schriftsteller gelingen, der neben umfassender Kenntnis des Materials den feinsten Tastsinn für individuelle, historische und soziale Psychologie hat. Nur ein Sensitiver, der zugleich höchster Objektivität fähig ist, wird das bewusste und unbewusste Lebensgefühl, das sich von Overbeck bis Böcklin und Burne Jones religiös künstlerisch manifestiert, nachfühlen und erklären können.

Unter dem Studienmaterial würden zwei Bücher ihm besonders wertvoll sein: die leider zu wenig beachtete Selbstbiographie des in Meran gestorbenen Hamburger Malers Wasmann — des Vaters des katholischen Welterklärers, dessen Auseinandersetzungen mit der Darwinismus genannten Weltanschauung vor kurzem erst allgemeines Interesse erregten —, die Bernt Grönvold in vornehmster Form herausgegeben hat; und die hinterlassenen Schriften Philipp Otto Runges.

Für Leser, die nicht vom historischen, Interesse gespornt werden, ist es freilich strapaziös, die beiden starken Bände der Rungeschen Schriften sorgfältig durchzulesen. Es folgen Sätze, worin sich eine wundervoll lautere und naiv gereifte Menschennatur decouvriert, lange Seiten mit trockenen pietistischen Betrachtungen, unerquicklich für Alle denen Kant und Goethe nicht vergebens gelebt haben. Da in einer Zeit, die zur Versenkung wenig Musse hat, die Gefahr besteht, dass sich die Wenigen selbst, denen die längst vergriffenen Bände in die Hand geraten, bald erschöpft wieder fortwenden, sind hier ein paar Auszüge zusammengestellt worden, worin das Lebendige einer seltenen Künstlernatur sich deutlich ausspricht. Nicht das historisch Merkwürdige ist ausgewählt worden, sondern das im edelsten Sinne Moderne, damit eine Zeit, die Runge fast übertrieben schätzt und den Menschen doch so wenig kennt, einen Blick in den Geist dieses kranken Idealisten mit dem grossen Herzen thue; damit etwas von der Fremdheit verschwinde und die alte Wahrheit offenbar werde, dass unter den Dogmen, seien sie nun orthodox kirchlich oder liberal wissenschaftlich, immer ein ewig gleiches Menschengefühl pulst, das sich, über alles wechselnde Weltbegreifen und über die Jahrzehnte hinweg, vertraulich begrüsst.

Handelte es sich darum, Runge kritisch zu begreifen, so würde dieses bewusst einseitig gewählte Material nicht genügen. Diese Arbeit aber mag eben jenem Kunsthistoriker überlassen bleiben. Es wird eine beneidenswerte Arbeit sein, das Wesen dieses jung gestorbenen Transcendentalrealisten in seinem natürlichen Milieu darzustellen. Ein still vergrübelter Norddeutscher, der einen Keim der Todeskrankheit von je in sich trug und dessen Wesen eben durch diese Disposition — ähnlich wie es bei J. P. Jacobsen war — aristokratisiert wurde; den die zarte Gebrechlichkeit zum Künstler und Träumer machte, ihm Fühlen und Schauen kultivierte. Dem die Krankheit aber auch die Lebenskraft brach, so dass er, erschrocken vor dem Sturmesodem des Lebens, in den Schutz des Christentums flüchtete und von diesem sicheren Port aus fast hochmütig auf Die blickte, die ihm in den ehrwürdigen Tempel mit den erblindenden Scheiben nicht folgen mochten. Ein Gottsucher, der sich auf sein starres Protestantentum etwas zugute that, der aber, wenn er in Rom oder München gelebt hätte, sicher in den „Schoss der katholischen Mutterkirche“ mit asketisch mystischer Verbissenheit zurückgekehrt wäre — wie Wasmann es that, wie es das Prinzip des Nazarenertums beinahe forderte. Eine ganz zarte Seele, worin leise ein poetisch reicher Lebensfrühling mit tausend rosigen Blütenblättern emporzukeimen strebte aber nicht zur Entfaltung kam, weil der Rauhreif kalt geborener Spekulation sich frostig darüber legte. Ein reicher Geist, der sich intensiv mit Farbenlehre beschäftigte, eine Arbeit der Brüder Grimm begann, als er Märchen seiner Heimat sammelte und die sehr reale Heimatkunst Reuters und Klaus Groths vorahnte, als er sich beim Nacherzählen dieser Märchen der plattdeutschen Sprache bediente; der die Ahnung moderner Naturanschauung in sich trug und sich zugleich um lebendige Monumentalisierung seines Fühlens bemühte; der malerisches Ingenium offenbarte, ohne eigentlich ein Maler zu sein und sich mit allen Organen ans Wirkliche zu klammern suchte, ohne doch festen Halt zu finden, weil die „Idee“ ihn immer wieder von der mit heller Entzückung geliebten Natur zurückriss. Ein Künstler, vor dessen Werken und Schriften man versteht, dass feine Geister der Gegenwart ihm in Bewunderung zugethan sind und dem gegenüber man doch auch Goethes harte Worte billigt, die dieser allem grüblerischen Konvertitentum abgewandte Lebenssieger über die Geistesrichtung Runges sprach: „Die Lehre war: Der Künstler brauche vorzüglich Frömmigkeit und Genie, um es den Besten gleich zu thun. Eine solche Lehre war sehr einschmeichelnd, und man ergriff sie mit beiden Händen. Denn um fromm zu sein, brauchte man nichts zu lernen, und das eigene Genie brachte jeder schon von seiner Frau Mutter.“ Und dann schroffer noch über den Freund und Gesinnungsgenossen Runges, Brentano: „Zuletzt warf er sich in die Frömmigkeit. Wie denn überhaupt die von Natur Verschnittenen nachher gern überfromm werden, wenn sie endlich eingesehen haben, dass sie anderswo zu kurz kamen, und dass es mit dem Leben nicht geht.“ —

Schon hat der anregende Stoff in diesem kurzen Hinweis zu einer Abschweifung verführt. Und doch sollte nur gesagt werden, der Leser möge nicht ein biographisch kritisches Material erwarten, sondern nur die flüchtige Impression eines feinen Menschentums, kurze Bekenntnisse einer „schönen Seele“. Die Briefe, denen die folgenden Aphorismen entnommen sind, waren hauptsächlich an Familienmitglieder gerichtet; doch finden sich unter den Adressaten auch Namen bekannter Zeitgenossen, zum Beispiel: Perthes, Caspar David Friedrich, Tieck, Kosegarten, Tischbein, Brentano, Görres u. s. w.

Auf sie ist nicht besonders hingewiesen. Nur die Zeichen einer merkwürdigen Verbindung mit Goethe sind etwas mehr im historischen Sinne redigiert worden. K. S.

* *

*



Ich habe mich immer von Jugend auf darnach gesehnt, Worte zu finden, oder Zeichen, oder irgend etwas, womit ich mein inneres Gefühl, das eigentlich, was sich in meinen schönsten Stunden so ruhig und lebendig in mir auf und ab bewegt, Andern deutlich machen könnte, und habe immer bey mir gedacht: wenn sich auch niemand für dein Gefühl sonderlich interessirt, das muss der Andre doch auch haben, in sich, und wenn einer das den Andern einmal gesagt hätte, so müsste man es sich so anfühlen können, wenn man sich die Hand giebt und in die Augen sieht, wie sich das nun in unserm Gemüth bewegt, und der Gedanke war mir immer mehr werth als viel mühsame Wissenschaften, weil es mir so vorkam: dies wäre so recht das, warum alle Wissenschaft und Kunst doch eigentlich nur da sind. Ich habe aber recht wenig Menschen gefunden, die mich verstanden haben; anfangs dacht' ich, es verständen mich alle Menschen, und thäten nur zum Schein anders, weil sie keine Kinder mehr wären, hernach aber fand ich es würklich so, dass sie keine Kinder seyn mochten und das für albern hielten; ich that da so, als wollte ich es auch nicht seyn und da habe ich recht gut die herausfinden können, die mich eigentlich was angingen und sich bloss anders stellten; ich habe viel recht gute Menschen gefunden, bei den meisten war's aber mit viel Gelehrsamkeit versetzt, in manchen war die gute Natur recht stark und schämten sich derselbigen und sprachen ganz anders wie sie's meynten, damit man ihnen ihr Kleinod nicht nehmen sollte; das ist eine recht vorsichtige Art und kam mir vor, wie das einmüthige Beysammenseyn bey verschlossenen Thüren, wo der Herr mitten durch feste Mauern und trotz Schloss und Riegel zu den Jüngern trat und sagte: Friede sey mit euch! — Das Wort hab' ich mir immer gesagt, wenn es an den Wänden pochte und polterte, und mich recht still gehalten. — Nun habe ich seit mehr Jahren schon die Bemerkung gemacht, dass es würklich solche Worte gebe, wodurch man sich recht bis in's Innerste verstehen könnte, dass aber auch der eigentliche Gebrauch dieser Worte fast ganz aufgehört hat und man die Schriftzüge bloss als etwas ganz wunderliches und als rare Sachen aufhebt und nachmacht, auch wohl verschiedentlich zusammensetzt, weil man doch gehört hat, dass vor Zeiten was damit geschrieben sey; ob die Dinger nicht noch sollten einen Laut von sich geben? Das Zusammenstellen muss es aber wohl nicht ausmachen. Man klagt recht darüber, da man nun alle die Aegyptischen Gräber aufgemacht, worin so viele Hieroglyphen sich befinden, dass man nichts davon versteht; ich kann mir das denken, wozu wären es wohl auch Gräber, wenn nicht der Geist und alles, selbst die lebendige Gestalt der Hieroglyphe mit darin begraben wäre? Und sollten wohl die Bilder aus allen Italiänischen Schulen verstanden werden? Mich dünkt immer, sie wollen nur die Schrift verstehen, nicht die Worte, die damit geschrieben sind; es sind zu ihrer Zeit selbst schon viele Leute auf's Schreiben verfallen, die bloss so an der Schrift Vergnügen gefunden haben, und das ist nicht viel besser, als wenn ein Copist Minister sein könnte, weil er die Verordnungen in's Reine schreiben kann: wenn man aber das, was jene rechten Leute schreiben wollten, auch in sich hat, so versteht man auch ihre Schriften, denn man muss doch auch Verstand haben, wenn man verstehen will, sonst wäre es ja gleichviel, ob Leuten oder Bänken gepredigt wäre.

So habe ich fast meine besten Freunde, ja gewiss die allerbesten, unter den Menschen gefunden, die nicht mehr leben, und es kann mich recht in die Seele freuen, wenn ich mich selbst eben so wieder da antreffe; es muss, dünkt mich, für die Leute auch eine recht schöne Freude gewesen seyn, wenn sie jemand nun so verstanden hat, und haben sich mit Andern einverstanden über die tiefen Wunder in ihrem Gemüth so recht freuen können. — Ich bin auch ohne viel Umstände darauf gekommen, dass das wohl die eigentliche Kunst sey, so sich auszudrücken; wenn man das aber recht will, so muss auch was auszudrücken da seyn, und die lebendige Kraft, wodurch Himmel und Erde

geschaffen sind, und deren Abbild unsere lebendige Seele ist, muss sich auch recht in uns regen und bewegen, und muss recht gedeihen in uns, dass wir alles recht erkennen, wieviel Liebe in uns und um uns allenthalben herum liegt, und, wenn wir es recht einsehen und glauben, uns aus jeder Blume und jeder Farbe und hinter allen Zäunen und Büschen und hinter den Wolken und bis zu den fernsten Sternen versteckt immer freundlich in die Augen sehen will. So dünkt mich, es müsste eine rechte herzinnigliche Freude seyn, wenn wir zu diesem Gefühl in uns würklich Sprache hätten, und sollte es auch bloss ein Familiengespräch geben; so eine Familie, darin man so mit einander sprechen könnte, da wäre gewiss gut, darin zu wohnen, und man müsste ein rechter Narr seyn, wenn man sich nicht damit begnügen wollte, selig zu seyn. Nun dünkt mich, als hätten die Apostel, die frommen Musici, die grossen schönen Dichter und Mahler, würklich im Sinne gehabt, solch einen Familiencirkel zu bilden, — den Aposteln ist es gelungen, den andern aber nur theilweise; was ihnen theilweise gelungen ist, verstehen wir nicht recht mehr, da viel Provinzialismen mit unterlaufen, daran sollten wir uns aber nicht kehren, sondern nur suchen, erst das eine was noth thut in uns zu haben, und dann es auszusprechen mit dem treuesten Gewissen und Fleiss, so würde doch unsre rechte Glückseligkeit gewiss befördert. Man sollte für diese Kunst, die ich meyne, und die doch wohl die eigentliche ist, für's erste nicht so sehr darauf sehen, w i e einer etwas sagte, sondern dass er auch würklich etwas sagte und zu sagen hätte, sonst wird die Suppe besser als der Fisch und die soll denn doch die Sache nicht seyn, man hält aber zur Zeit viel auf Saucen.

Wir sehen in den Kunstwerken aller Zeiten es am deutlichsten, wie das Menschengeschlecht sich verändert hat, wie niemals dieselbe Zeit wieder gekommen ist, die einmal da war; wie können wir denn auf den unseligen Einfall kommen, die alte Kunst wieder zurückrufen zu wollen?... Wie können wir nur denken, die alte Kunst wieder zu erlangen? Die Griechen haben die Schönheit der Formen und Gestalten auf's höchste gebracht in der Zeit, da ihre Götter zu Grunde gingen; die neuern Römer brachten die historische Darstellung am weitesten, als die Katholische Religion zu Grunde ging: bey uns geht wieder etwas zu Grunde, wir stehen am Rande aller Religionen, die aus der Katholischen entsprangen, die Abstractionen gehen zu Grunde, alles ist luftiger und leichter, als das bisherige, es drängt sich alles zur Landschaft, sucht etwas bestimmtes in dieser Unbestimmtheit und weiss nicht, wie es anzufangen? sie greifen falsch wieder zur Historie, und verwirren sich. Ist denn in dieser neuen Kunst — der Landschafterey, wenn man so will, — nicht auch ein höchster Punct zu erreichen? der vielleicht noch schöner wird wie die vorigen? Ich will mein Leben in einer Reihe Kunstwerke darstellen; wenn die Sonne sinkt und wenn der Mond die Wolken vergoldet, will ich die fliehenden Geister festhalten; wir erleben die schöne Zeit dieser Kunst wohl nicht mehr, aber wir wollen unser Leben daran setzen, sie würklich und in Wahrheit hervorzurufen; kein gemeiner Gedanke soll in unsre Seele kommen; wer das Schöne und das Gute mit inniger Liebe in sich festhält, der erlangt immer doch einen schönen Punct. Kinder müssen wir werden, wenn wir das Beste erreichen wollen. . . .

Und was soll nun herauskommen bey all' dem Schnickschnack in Weimar, wo sie unklug durch die blossen Zeichen etwas wieder hervorrufen wollen, was schon da gewesen? Ist denn das jemals wieder entstanden? Ich glaube schwerlich, dass so etwas Schönes, wie der höchste Punct der historischen Kunst war, wieder entstehen wird, bis alle verderblichen neueren Kunstwerke einmal zu Grunde gegangen sind, es müsste denn auf einem ganz neuen Wege geschehen, und dieser liegt auch schon ziemlich klar da, und vielleicht käme bald die Zeit, wo eine recht schöne Kunst wieder erstehen könnte, das ist in der Landschaft. Wir können wohl sagen, dass es eigentlich noch keine rechten Künstler darin gegeben hat, nur so hin und wieder einige, und grade in den neuern Zeiten, die den Geist der Kunst auch hierin geahnet haben. . . .

Es freut mich, dass in Hamburg es würklich den Anschein hat, als sollte etwas von Kunst dort zusammenkommen. Was mein Abspringen von dem ordentlichen Wege betrifft, so muss ich zum Leidwesen der ordentlichen Menschen gestehen, dass das viel ungeheurer noch werden muss. Ich fühle es ganz bestimmt, dass die Elemente der Kunst in den Elementen selbst nur zu finden sind, und dass sie da wieder müssen gesucht werden; die

„Elemente selbst“ aber sind in uns, und aus unserm Innersten also soll und muss alles wieder hervorgehen. . . .

Mit dem Publicum stehe ich in wenigem Verkehr oder in gar keinem, und wünschte doch, dass es damit anders seyn möchte, wenn nur das Publicum eben so bereit wäre, über die gute Meynung die Unvollständigkeit zu vergessen, als ich über die unvollständige Bezahlung (die ich als Unterstützung nur ansehen möchte, um ganz im Stande zu seyn, etwas zu thun, und für jemand anders als mich zu thun) die Mühe und Arbeit zu vergessen, und als ich alles gern weggeben wollte; welches ich ohnehin schon zu viel thue, so dass ich immer kahl bin, wann ich jemand was zeigen soll. Das wäre das, was ich vom Publicum wünschte, und will mir euch gern, bevor dieses von seiner Seite geschieht, alle mögliche Mühe geben, ihm zu zeigen, was ich ihm dafür wieder gebe; aber wenn ich es nun im Leibe fühle, dass es honorig ist, wie ich's meyne, und mich gerne noch mehr plagte, bloss um jemand zu finden, der sich das in's Herz gehen liesse, wovon mir der Mund überläuft, sollte es da wohl recht seyn, wenn das Publicum verlangte, nicht bloss was überlaufen sollte (denn das ginge noch), sondern auch wie? — ey der tausend nein, das geht nicht, da zieh' ich mich zurück und treib' mein Geäst an dem Spalier und in dem engen Raum, den mir die Umstände lassen, und lasse mich von Frau und Kindern quälen, weil sie mich doch lieber haben, wie's Publicum hat, und wenn dann das Gericht und der Winter über mich weht, wird Gott doch wohl stehen lassen, was nützt — denn Der ist die eigentliche Hauptperson, wofür man arbeitet. . . .

(FORTSETZUNG FOLGT)





FRIEDRICH STAHL, EROS' TRIUMPH

DER BERLINER GLASPALAST

VON

JULIUS ELIAS



In den alten Tagen machte die Akademie diese „Grossen Berliner Kunstausstellungen" auf eigene Verantwortung. Es war eine epische Monotonie, und ein kleines Drama gab es nur, wenn der „Verein Berliner Künstler", den die Akademie sonst wie das Hündchen an der Kette behandelte, einmal losgelassen wurde, wie bei Gelegenheit seines fünfzigjährigen Jubiläums. 1892 musste man den „Verein" verteidigen — sowohl gegen die Akademie wie gegen den Versuch der Regierung, in die Ausstellungsfrage mit dem wundervollen Projekt einer „Landeskunstausstellungsgemeinschaft" (das Wort stand nicht in den „Fliegenden Blättern", sondern in einem veritablen amtlichen Schriftstück) bureaukratisch mörderisch einzugreifen. Wahrhaftig, man wurde Lanzenträger dieses Künstlervereins, weil man (mit frischen Idealen von Paris und München kommend) etwas wie eine „Sezession", einen frei fröhlichen Krieg gegen den doppelköpfigen Kunstabsolutismus von ihm erwartete. Dann, in der Folge, durfte sich der Verein mit an die Tafel setzen. Er brachte, wie man weiss, nicht den Gärungsstoff in die zähe Speise. Er akklimatisierte sich, wurde lammfromm, — noch frommer. Es gab keine Dramolets mehr, nur wieder Epen, langweilige Epen. Zuerst protestierten wir; dann aber rangen wir uns draussen im Glaspalast zu einer überlegenen Weltanschauung

durch: dir kann nichts mehr geschehen, vor Überraschungen und Anfechtungen bist du sicher, du siehst zweitausend gemalte Bilder — nichts weiter. Das Niveau sinkt tiefer und tiefer. Von Kunst kann auf diesen Schützenfesten des Handwerks kaum noch die Rede sein. Nur ein (wenn auch nicht süsser Trost) ist uns geblieben: überall hat das jahrmarktartige Ausstellungswesen abgewirtschaftet, und selbst die sezessionistischen Unternehmungen zeigen Degenerationsmerkmale der Inzucht.

Diese Berliner „Jahresausstellungen" sind wie ein verschleppter Magenkatarrh, der Einem mit der Zeit lieb und wert wird: denn „er ist nun einmal da"; und verschwände er plötzlich, so würde man ihn vermissen. Wenn der alte Ibsen bei der Generalprobe die Aufführung seines Stückes scheusslich fand, so widerstrebte er nicht dem Übel, vielmehr pflegte er weltweise zu sagen: „Ich muss meine Intentionen aufgeben". Und nachdem er dieses Geschäft — das Aufgeben der Intentionen — in seinem Innern sachgemäss besorgt hatte, gewann er den Mimen gegenüber den Standpunkt: „Es geht". Giebt man im Berliner Glaspalast seine Intentionen auf, den Massstab eines Kunst gewordenen Zeitgeistes an die Unternehmung zu legen, so findet sich Einiges, das flüchtiger Rede wert ist. Ich habe mir auf etlichen Wanderungen Folgendes notiert.

❋

Der leitende Geist war 1907 nicht irgend ein beliebiger Malersmann, der schlecht und recht sein Metier betreibt, sondern Herr Otto Heinrich Engel, ein Künstler mit sezessionistischer Vergangenheit. Es fielen, nachdem sich eben der ansehnliche Kreis um Liebermann organisiert hatte, sechzehn Leute vom neuen Bunde ab. Engel ist der einzige gewesen, um den es schade war. Er schwenkte von Westen auf Nordwesten zu, ohne dass der Maler in ihm die Schwenkung mitgemacht hätte. Wie sehr er die Frische seines Temperaments gehütet, sich die ruhige Naturanschauung rein bewahrt hat, davon vermittelt auch seine letzte Arbeit, das bäuerliche Mädchenbild einen erfreulichen Eindruck. Gewiss leitete ihn diese Empfindung: in der Kantstrasse bist du einer von vielen, in Altmoabit könntest du ein kleiner Cäsar sein. Doch der Geist der



SIGURD WANDEL, ALTER HOF IN HELSINGÖR

Konvention sass dort noch immer zu fest und sicher in der Macht, als dass dieser heimliche Cäsar sich mit dem Schwerte der Gewalt hätte gürten können. Jetzt aber scheint er auf eine Art Herrscherplatz gelangt zu sein. Aus alter Schule brachte er ein Mittel, wodurch jeder Ausstellung in den Augen der gewöhnlichen Besucherschaft ein erhöhter Glanz von Modernität verliehen werden kann: das Instrument des Kosmopolitismus. Engel machte einen „internationalen Saal", lud die Schweden und Dänen ein und setzte seine „Ausländerei" (so pflegen die älteren Herren Malermeister des Glaspalastes die Bemühung zu nennen, durch Werke fremder Kunst Vergleichsmomente zu schaffen) in der historischen Porträtsammlung fort. Diese Anpassung an ein Zeitbedürfnis hat Engel mit gutem Willen, doch ohne die Kraft systematischer Erkenntnis verwirklicht.

Wie Amateure bürgerlichen Schlages ist er verfahren: von Frankreich, Belgien, Skandinavien holte er im wesentlichen die mittleren Talente herbei, Arbeiten aus zweiter Hand und zudem sehr viel alte Ladenhüter, Wanderobjekte europäischer Bildersäle. Nirgends eine von den wirklich treibenden Kräften. Des Monticellischülers Gaston Latouche „Foyer du ‚Palais royal'" ist schon mehr ein Globetrotter — häufiger als ein Dutzend Mal habe ich auf dieses Handwerk gegrüsst. Die Bilder Thaulows, der (auf seinen besseren Sachen) mitten in den Strömungen des französischen Impressionismus sein epischen Empfindungen zugängliches, nationalnorwegisches Herz nicht verlor, gehören der Dutzendware an, womit dieser Künstler die Händler bediente, um sein gesellschaftliches Leben auf dem grossen Pariser Fuss führen zu können. Freilich ist der bedeutendste Tiermaler der eben vergangenen Epoche, Bruno Andreas Liljefors vertreten; aber diese Birkhühner im rosigen Hochwaldreif entzückten schon manches Weidmanns Gemüt, ehe sie im Glaspalast auffliegen durften. Inzwischen nämlich hat sich dieses starke malerische Jägertemperament einigermassen fortentwickelt: Liljefors hat — abermals unter französischem Einfluss — eine reizvolle dekorative Formel, zumal für seine Meeresmotive gefunden. Von dieser stilvolleren, d. h. den Natureindruck zart umändernden Art findet man, in einem Nebensaale, nur — schwedische Nachahmungen.

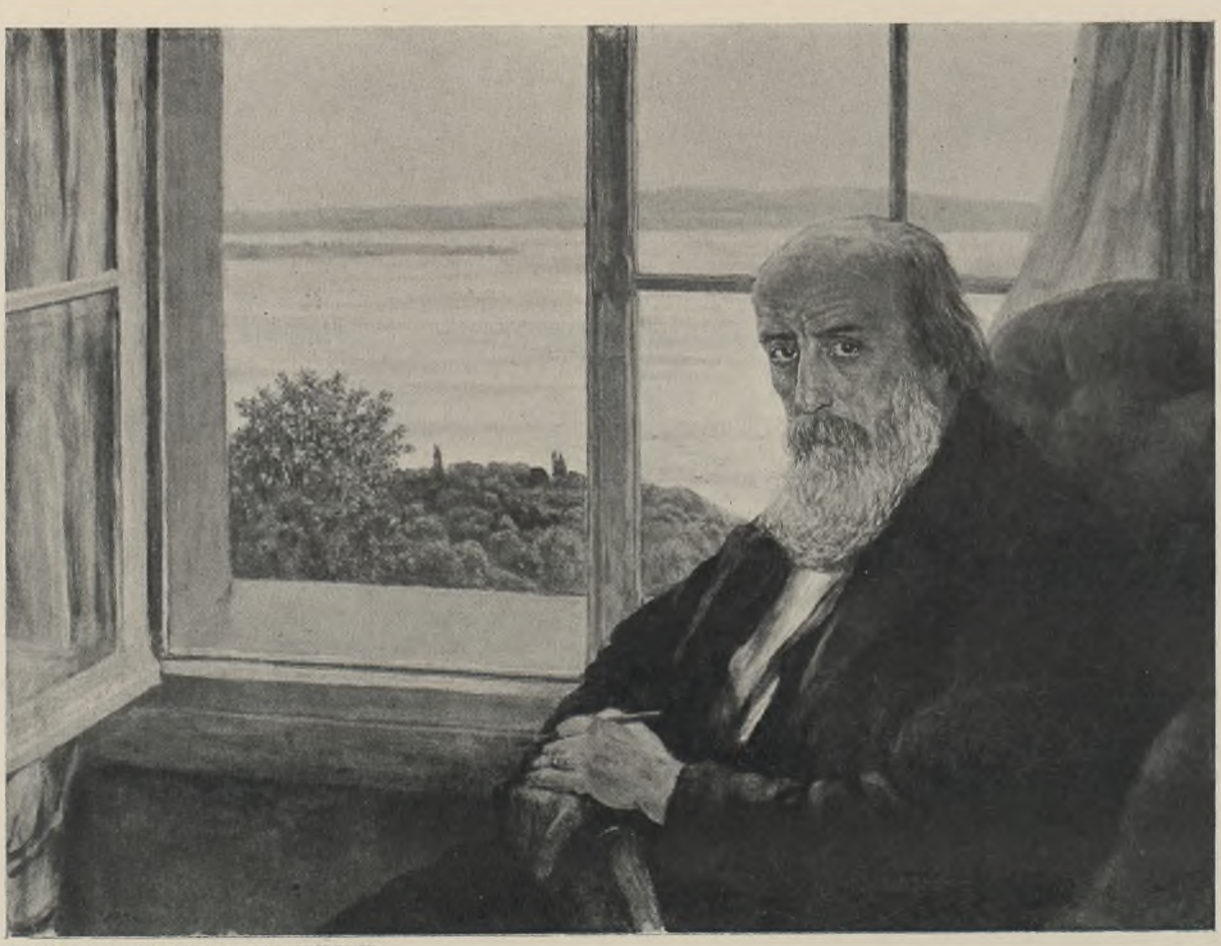
Jan Stobbaerts, der Vlame, erscheint meines Wissens hier zum ersten Male. Sein Schlachthaus hat in der Farbe wenig vlämische Leidenschaft; es ist ein Schulbild — Stobbaerts Lehrer war der ältere Braekeleer. Den Sammler der Dänenkunst will ich nicht mit der Aufzählung der Persönlichkeitsbegabungen schikanieren, die hier fehlen. Von der stillen, starken, gefühlsechten Interieurmalerei dieser Familienmenschen von der unvergleichlichen Porträtkunst dieser volksgenossenschaftlich empfindenden Malerschule, die in altfränkischer Form das wärmste und intensivste Leben giebt, regt sich in der Sammlung wenig. Immerhin — vor Sigurd Wandels Bildern hebt sich das Interesse ein wenig: auch dieser Helsingörer Hof ist eine Art Familieninterieur; diese schiefwinklige Poesie atmet Vertraulichkeit; in den durchsichtigen Schatten der opalhaft schimmernden Wände haben Generationen von Menschen gesessen und gerastet. Ein Porträt von Vater, Mutter, Söhnchen sieht man mit der menschlichen Entdeckerfreude des unfreiwilligen Belauschers, und, als artistisch veranlagtes Wesen, mit erhöhtem Vergnügen die lebendige, schwungkräftige Linie der zeichnerischen Silhouette. Das tieferniedrigte Wort von der „Heimatskunst": an einem Künstler wie Wandel realisiert es sich in Ehrlichkeit.

❊

Der Porträtsaal. Rudimente einer Entwicklungsgeschichte. Vom Wind des Zufalls zusammengeweht. Wie sich die Zeit in der Schilderei der Menschen ausdrückte, was an der Bildnismalerei Tradition heissen kann: nämlich das andauernde und wechselvolle Einwirken des sozialen Moments auf die menschenschildernde Kunst wäre darzustellen gewesen; etwa vom Beginn des achtzehnten Jahrhunderts an, als der niederländische Einfluss langsam verebbte und die höfische Malerei der Franzosen ihren Siegeszug über die europäische Erde antrat. So etwas hat man vor einigen Jahren in Dresden gesehen, zwar nicht besonders schlagkräftig geordnet und organisiert, aber doch materiell reich vorhanden. Es gab Epochen höfischer Pathetik und graziös schmeichelnden Esprits; Epochen bürgerlicher Trockenheit und überschwenglichen Geniewesens; Epochen des blinden Schönheitsfieberss und psychologischer Kühle; Epochen romantischer Überlegenheit und realistischer Treue. Und Höhepunkte gab es, wenn einmal Schönheitsdrang und Wahrheitsdrang im schöpferischen Individuum zusammentrafen. Eine Gesellschaft aber musste da sein, — soziale Erregung, Wertung, Distanz... Doch aus dem zerbröckelnden



HANS THOMA, JUGENDBILDNIS DES MALERS W. STEINHAUSEN



WILHELM STEINHAUSEN, SELBSTBILDNIS

Mosaiktableau dieses Bildnissaales springt als Ergebnis in die Augen: dass die Porträtmalerei nicht zu den künstlerischen Nationaleigenschaften der Deutschen gehört — von wenigen bevorzugten Naturen abgesehen, denen einmal oder häufiger ein grosser Wurf gelungen ist. Wo sich im allgemeinen artistische Feinheiten zeigen, da sind wir abhängig. Am ehesten glückte es uns noch etwa in Scholderers spiessbürgerlicher Art: dieses Kind, dieser Knabe hat etwas Liebes, Menschliches — und man hat einen modernen Zug in der Manier, wie die Umgebung mit einbezogen wird — dieser Anhauch heller Frische, der aus der Frühlingsnatur eindringt. Durch die Landschaftsnuance kommen auch malerische Qualitäten ins Bild . . . Sonst aber! Dem deutschen Porträtmaler bleibt kaum eine Wahl. Er war und ist ein dienendes Wesen. Er dient einer Mitbürgerschaft, die der Wirklichkeit scharf ins Auge sieht, die erst anfängt, sich eine Kultur zu erringen, vorläufig aber am liebsten Fabriken baut, an der Arbeit des Weltkapitals sich beteiligt, Erfindungen ausheckt, womit der materiellen Wohlfahrt der Mitmenschen geholfen wird; einer Gemeinschaft, deren Ausdruck der militaristische Geist, einer korrekten, strammen, aller Imponderabilien spottenden, kühl und witzig denkenden, klarschauenden Gemeinschaft. Ihr ist das, was die älteren Kulturnationen „Geschmack" nennen, nur unbequem. Man verlangt vom Porträtmaler kein sogenanntes gutes Bild, sondern Etwas, das, bei herabgeschraubtem Bedürfnis, auch ein begabter Photograph leisten würde: ein „pyramidal" ähnliches, unzweideutiges, scharfes Konterfei. Die Zeichnung ist die Hauptsache — Farbe, Ton, koloristischer Geschmack sind Nebensache. Sicherlich, — vornehm muss ein solches Porträt auf alle Fälle sein; d. h. man muss einen gutsitzenden Gehrock anhaben oder eine propre Uniform oder ein würdig interessantes Amtsgewand und weisse Wäsche; die Damen haben sich zum bedeutungsvollen Akt so einzufinden, wie die teure Schneiderin sie geschaffen hat; in der Haltung



PAUL KAYSER, WERFT

nichts Theatralisches, wohl aber Takt und eine bestimmte Gemessenheit und Gravität. Man wird doch gemalt und darf nicht wie im Schlafrock sein. Wollte ein Künstler so Hochmögenden von der schönen Zufälligkeit des Menschlichen sprechen, man würde wenig mehr als ein mitleidiges Lächeln haben für den armen Narren.

Der Typus Koner hat, zumal im nördlichen Deutschland, nach wie vor die meiste Aussicht auf Erfolg. (Vielleicht wird der einschmeichelnden Unselbständigkeit Fritz Burgers, der als Maler und Modellerfasser in internationaler Schule geboren wurde, der goldene Brustschmuck nützen.) Es geht nicht an, das andere Lager ganz zu ignorieren; der Typus Liebermann, der „angenehm" nur ist in der unerschrockenen Wahrheit des Lebens, ist noch immer Avantgarde. Auch die Psychologen und eigenwilligen Malernaturen, die ihn flankieren: die Trübner, Corinth, Reinhold Lepsius, Slevogt, Dora Hitz, die ein modernes Bild anstreben, eine malerische Menschenstudie, nicht bloss ein ähnliches Porträt .... Da haben wir Bilder Lenbachs; er belehrt (die lange, weite Schule altmeisterlicher Tage durchgegangen) über die individuelle Lebendigkeit und klassische Dauerhaftigkeit. Ein überlegener und verfeinerter Porträtist bringt seine gemalten Menschen unwillkürlich in die Geschichte, der eine, so wie er sie darin haben will, — das that Lenbach; der andere, so wie sie wirklich sind — das thut Liebermann . . .

Und doch, nicht ohne eine gewisse (auch künstlerische) Ergriffenheit, wandert man durch diese Galerie vergangener Menschen. Gleich beim ersten Schritt macht man vor einem Porträt Gustave Courbets halt. Es ist von allen seinen Selbstbildnissen qualitativ das mässigste. Gleichwohl lässt sich hier ein Entwicklungsfaden anknüpfen. Wer Schildereien Courbets zu sehen gewohnt ist, wie oft findet der nicht seinen lieben Meister in deutscher Porträtmalerei und -Auffassung wieder: in Leibl, in den Frankfurtern, denen der Münchener die Botschaft brachte, und auch bei Menzel und



OTTO H. ENGEL, REIFENDE ÄHREN

selbst bei Lenbach. Von jenem, noch so schwachen, schwarzen Courbetporträt fährt eine fast gerade Linie zu dem mit einigem Recht bewunderten Burnitzbilde Hans Thomas. Wie das malende Individuum in das verehrte Modell gleichsam hineingekrochen ist und sich sogar persönlich mit ihm im Gesichtsausdruck, in der Körperhaltung fast assimiliert hat: das ist sehr merkwürdig. Dieser Burnitz sieht wie ein gereifter Thoma aus: Courbetsche Maestra, durch Leibls sachlicheres Temperament geklärt, das ist die Malerei dieses Porträts. Französischer Rhythmus auch in der Landschaft: die Lyrik Corots, den Burnitz anbetete. Und Burnitz mit frommen Gefühlen vor der Natur sitzend, wie Corot vor ihr sass. „Gott sendet mir wohl einen seiner Engel an die Seite", so schrieb Corot einmal, in seiner intensiven Hingabe an ein grosses Landschaftsbild, um die Vollendung besorgt.

❊

Als Fritz Stahl noch in Berlin wohnte, da lebte er meistens in Paris. Und was er malte, — „das war das Pariser Leben, wie es weint und lacht". Mehr aber noch, wie es verfänglich lacht. Und malte er das mondäne Leben von Berlin, so war es eine Pariser Sittenschilderung. Stahl und Skarbina, Skarbina und Stahl: das waren unter den neuberlinischen Malern die flottesten, gewiegtesten Feuilletonisten. Das war eine Lust, mit ihren witzigen, moussierenden, eine niedliche Gewagtheit nicht scheuenden Schildereien zu leben. Die Esprits, die heut unsere norddeutschen Wochenblätter mit

Illustrationen versorgen, kommen, im Vergleich zu jenen zwei charmanten Köpfen, vom Pilsener Bier her. Das war die selige, goldene Zeit, da noch kein „Simplizissimus" die Individuen des Witzblattpublikums „unbehaglich" machte. Und strebte Stahl ins grosse Bild, so brachte er in der Farbe die schmetternde, improvisierende Bravour der Besnardschule. An diesem höchst geschickten Künstler war jeder Zoll — ein Anderer. . . . . Stahl ging nach Florenz; er lebt dort, aber er wohnt abermals wo anders, — in längstvergangenen Jahrhunderten, bei fremden Menschen. Er verliess die Zeit und begab sich ins Zeitlose. Doch im Grunde ist's derselbe Faden. Durchtriebene Nachahmung, spirituelle Formenspielerei. Stahl hat eigentlich nie die Natur gesehen, er sah nur das natürlich Existente durch Medien. Jetzt betreibt er sein Handwerk, die Welt mit der hüpfenden Laune seiner Technik zu ergötzen. Ich kann diese Dinge nicht ernsthaft nehmen, diese höchst fatalen Künsteleien, die das Sitzfleisch archaisierenden Gelehrtentums zustande gebracht hat. Parodien auf primitive florentinische Altmeister, auf Cimabue, Giotto u. s. w. Schlimm-heiliger Stahl; nimmt man dir deinen Maskenanzug vom Leibe: so findet man das längstbekannte Weltkind wieder, den zeichnenden Pariser Pflastertreter, der das lockende, verführerische, versucherische Leben notierte. Es ist derselbe Faden. Man betrachte nur diesen „Triumph des Eros". Um solches zu machen, schafftest du dir eine Renaissance zum Privatgebrauche an? Beschworst mit blendenden Kopien die alten Meister?

Sein alter Kamerad, Franz Skarbina, hat dieses Mass von Geschicklichkeit nicht erreicht. Er hat keinerlei Anstrengung gemacht, aus der Illustration zu der Naturanschauung (seiner früheren Periode) zurückzukehren. Seine Schilderung einer chirurgischen Klinik, worin der (nun selige) Bergmann hantierend, dozierend steht, ist koloristisch böse. Es sollte sein ein Doelenstück der Huldigung und ist nichts weiter, denn eine gruslich genrehafte Konzeption für's Familienjournal. Auch in Otto Heichert steckt feuilletonistischer Geist. Aber seine Gebetsitzung der Heilsarmee ist doch wohl etwas mehr als ein grossformatiges theatralisches „Genre", mehr denn eine sittenkonstatierende Zeichnung, der mit der Farbe nachgeholfen ist. Es wird durch malerischen Eindruck Etwas gegeben, das hinter den sichtbaren Dingen steckt: Fanatismus der Betanstrengung, Trotz im Widerstande gegen eine versagende Macht, ein Visuelles, das suggestiv wirken muss.

❊

Der Graphik sind heuer ein weiter Raum und so praktische wie schöne Räume gegönnt. Zwei Attraktionen: Schmutzer aus Wien und Böhle aus Frankfurt am Main. Ein Virtuos und ein Natursucher; ein Kosmopolit und ein Deutscher; ein moderner Formenspieler und Einer, der nach Art der Renaissance-Alten mit dem formalen Ausdruck zäh und kraftvoll ringt; ein Kalligraph und ein Ingénu. Einer, der die Zeitgenossen unterhält mit dem Glanz seiner Technik, mit vielfältigem Rhythmus der Linie, mit Beleuchtungen und stofflichen Nuancen, lebendig, geschmeidig, elegant; der Andere mit schwerem Geblüt, in der Wirklichkeit das Sinnbild schauend, eine stilempfinderische, träumerische Gelehrtennatur, die dem Alfred Rethel und dem Hans Thoma als ihren nächsten Meistern folgte in der Erlernung der historischen Formensprache. Kräftig ist die Ausmodelung der bäuerlichen, ritterlichen, heiligen Figuren, treuherzig der Schnitt der Landschaft. Was bei Andern deutschtümelnde Pose wäre, ist bei diesem biedern Süddeutschen Temperamentsache, persönlicher Schönheitstrieb. Böhle entstammt dem Lande, das den Ritter mit dem Knecht am heftigsten ringen, das die Flammen des Bauernkriegs glutrot auflodern und jäh erlöschen sah, in einem Aschenhaufen. Deutschland, Deutschland, du aller Länder Krone . . .

❊

Zweitausend gemalte oder gezeichnete Bilder und vier Notizen. Man wird nach und nach melancholisch bei dieser Art „Kunstbetrachtung". Ausstellungssache — Philistersache. Und hier stehe ich und schliesse mit einem Wort des grossen Constable: „Wie traurig, diese Gewohnheit der Kunstspiesser, immer von Farben, Zeichnungen, Gemälden et caetera zu reden und niemals an die Natur zu denken! Wie! absichtlich seine Augen verschliessen der Sonne, die leuchtet, den Auen, die blühen, den Bäumen, die sich mit Grün bedecken — seine Ohren verstopfen dem Brausen in Feld und Wald! Immer den Schöpfungen Gottes alte verräucherte Scharteken gegenüberstellen!"

Hurra, jetzt gehe ich in meinen Wald!



CHRONIK

Unzufriedenheit herrscht wieder einmal über die Verteilung der goldenen Medaillen in der Grossen Berliner Kunstausstellung, (Fritz Burger erhielt die grosse, Stahl, Böhle, Schulte im Hofe, Thienhaus, Schauss, Paul Schulz und Hilgers die kleine Medaille). Diese Unzufriedenheit und das daraus entspringende Räsonnement gehören schon zur Institution. In jedem Jahr ist's dasselbe. Der Aktus dieser Prämiierung ist, in einer Zeit, die ganz dem Mittelwuchse angehört, längst zum Lachen. Nachdem die Juroren — die bisherigen Inhaber der Medaillen — mit peinlichem Gerechtigkeitseifer aus einigen tausend Werken die sechs oder acht herausgesucht haben, die nicht zu talentlos und nicht zu talentvoll sind und die zum Niveau der Richtenden passen, vernichtet der Kaiser mit einem Federstrich ganz oder zum Teil ihre Resultate und thut was er darf und will. Im nächsten Jahr treten die neu Gekrönten zusammen und lassen ihre Überzeugungen dann ebenso behandeln. Eine niedliche Komödie, die einmal dazu gehört, als könnte es nicht anders sein. Es könnte aber, wenn .... Doch wozu oft Wiederholtes noch einmal sagen! Es wäre so langweilig zu lesen wie zu schreiben.

✲

Durch die Zeitungen ging neulich ein Bericht, den ein Pariser seinen Landsleuten über die Berliner Museen gemacht hat. Die Schlussfolgerungen des Franzosen waren nicht nur schmeichelhaft, sondern auch wertvoll, weil sie das Rechte trafen. Um das grosse deutsche Publikum zu überzeugen ist es leider nötig, ihm von Paris her zu sagen, dass wir in Bode den glücklichsten Sammler und Finder, den klügsten Kenner und Organisator in Europa besitzen, und dass die Nationalgalerie, seitdem Hugo von Tschudi sie reorganisiert, auf dem Kontinent nicht ihresgleichen hat. Dass die Kenner in Deutschland längst dasselbe gesagt haben, will unsern Landsleuten nicht viel bedeuten; aber wenn der Feind es bestätigt, muss wohl etwas daran sein.

„Und der gute Martin Salander ahnte nicht, wie echt pedantisch es war, durch Aussagen eines andern sich bestärken zu lassen". (Gottfried Keller.)

❊

Ein hitziges Kunstfieber herrscht seit einigen Jahren im Westen des Reiches. Man thut sich in den dichtbevölkerten Industriegebieten der Rheingegend, wo Deutschlands Reichtum am sichtbarsten wächst, auf seine Modernität etwas zugute. Architekten und Kunstgewerbler, die anderswo wegen ihrer revolutionären Tendenzen noch verrufen sind, finden dort lohnende Aufträge; und eine Kunstausstellung jagt die andere. In diesem Jahre zum Beispiel zählt man vier Ausstellungen auf engem Bezirk. In Krefeld hat der ausgezeichnete Leiter des Kaiser-Wilhelm-Museums, Dr. Deneken, eine lehrreiche Kollektion französischer Bilder zusammengebracht (worüber Wilhelm Holzamer des näheren berichtet); in Düsseldorf und Köln giebt es ein paar tausend Bilder und Skulpturen, aus allen Gauen Deutschlands; in Mannheim endlich ist der Gartenbauausstellung in den Räumen einer neuen Kunsthalle eine umfangreiche internationale Revue der Bildenden Kunst hinzugefügt worden. Und in Berlin hat man auch schon zwei umfangreiche Ausstellungen absolviert. So viele Bilder könnten Einem die Kunst verleiden. Wie Sturzwellen gehen die Eindrücke der Ausstellungen über den Wehrlosen hin. Und am Ende fühlt man sich von dem Bad wie zerschlagen.

Über Düsseldorf und Köln ist nichts zu sagen. Reiseausstellungen! Im Sinne der Journal-Lesezirkel, wo es zwanzig illustrierte Wochenschriften für fünfzig Pfennige im Abonnement giebt — freilich ein paar Monate post festum. Interessantes und Banales durcheinander. Viel ernsthafter ist Mannheim. Dort wird ein Jubiläum gefeiert und es kommt den Ausstellungen zugute, dass die ganze Stadtbevölkerung von einer ehrlichen Festesstimmung ergriffen ist. Abends auf den Gassen hatte es am Anfang hier und da etwas Hinreissendes. Die Strassendekorationen sind, bei aller Anspruchslosigkeit und trotzdem kein „Künstler" dafür verantwortlich zeichnet, das Ansprechendste, was in den letzten Jahrzehnten, in dieser Zeit endloser offizieller Strassenfestlichkeiten, gesehen worden ist. Es giebt in Mannheim eine blaue, eine rote und eine grüne Strasse. Das wimmelnde Menschengewühl und das Flattern von hunderttausend bunten Bändern darüber berührt unendlich froh; und unvergesslich bleibt eine Abendstimmung bei zerrissenem Gewitterhimmel, wo die Strassenbäume, so weit das Auge sehen konnte, mit roten Lampions behängt waren, wie der Christbaum mit Äpfeln. Dazu Fahnen, Kränze, Bänder und ein endlos heiteres Gedränge. Wie ein japanisches Frühlingsfest! Hier könnte sich die Ehrenpfortenphantasie der Berliner Strassendekorateure, die sich eines Tages nicht entblödet hat, das Brandenburger Thor mit Goldbronze anzupinseln, manchen Rat holen.

Sehr klug ist auch der Ausstellungsplatz in die Stadt hineingebaut. Ein alter monumentaler Wasserthurm ist als Kopfgebäude gewählt worden; die roten Sandsteinarchitekturen des Friedrichsplatzes — Schmitzens „Rosengarten" ist darunter und die Hinterfront der neuen Kunsthalle von Billing —, rahmen den Vorplatz der Gartenbauausstellung sehr glücklich ein; und äusserst geschickt sind nach rückwärts dann die ausgestellten Gärten alten Stadtanlagen eingefügt worden. Man findet eine Reihe von Gärten, worin reiche Anregung, vor allem für unsere hinter den billigsten Ansprüchen weit zurückgebliebenen Gärtner, zu holen ist. Am bemerkenswertesten sind Arbeiten von Schultze-Naumburg, — ein abgeschlossener, empireartig altertümelnder Hausgarten mit Pavillon —; von Läuger, — Ziergärten mit Sommerbad, worin die vielen Brunnen und Dekorationsobjekte des Keramikers nicht recht mit der Natur zusammenstimmen wollen —; und hauptsächlich von Peter Behrens, der seinem feinsinnig angelegten Garten ein Sommerhaus und ein kleines Naturtheater aufs Glücklichste verbunden hat. Takt und Geschmack zeichnen diese Gartenausstellung — trotz unendlicher Schwächen — vor dem Meisten aus, was in den letzten Jahren zu sehen war.

Von der Kunstausstellung lässt sich solches leider nicht sagen. Auch in ihr ist ein reines und nicht gewöhnliches Streben bemerkbar; aber Dill, der Organisator der Veranstaltung, hat zu vieles gebracht, um manchen etwas zu bringen. So wird die Buntheit der Darbietung hier und da zum geschmacklosen Durcheinander; um so mehr, als das neue Haus nicht architektonisch beruhigt, sondern dekorativ aufregt. Wo Bilder ihrer selbst wegen wirken sollen, ist es ein Unfug, auch die Architektur als Ausstellungsobjekt zu behandeln. O weh, die modernen Architekten! Wie lautet doch Peer Gynts Stossseufzer, als er sich mit den Affen herumschlägt? „Der Alte war schlimm, die Jungen sind Bestien!" Zuweilen möchte man in dieser neuen Kunsthalle Ihne loben. Und das will etwas sagen! Der grasse Symbolismus der Aussenfront ist trotz der gut disponierten Massen schon arg, weil es sich nicht um einen Saisonbau, sondern um etwas Dauerndes handelt; im Innern aber decouvriert sich arge Unkultur, trotz der prononziert vorgetragenen Kulturabsicht. Materialprotzerei, doch keine guten Verhältnisse; dekorativer Überschwang, aber keine lebendige Form. Glücklicherweise sind einige der schlimmsten Interieurs als Ausstellungsstücke gedacht und darum provisorisch. Veranstalter von Kunstausstellungen können es sich nicht deutlich genug klar machen: entweder eine Kunstausstellung oder eine Kunstgewerbeausstellung. Beides zugleich geht nicht. Es ist zuzugeben, dass es das endliche Ziel sein muss, den Bildern und Skulpturen schöne Räume zu schaffen. Aber es geht jetzt noch nicht an; das Kunstgewerbe ist noch viel zu unreif. Der Einzige, dem es besser gelungen ist, den Bildern einen architektonisch wirksamen Rahmen zu schaffen, ist wieder Peter Behrens. Doch beherbergt sein Raum auch nur

Kunstwerke, deren strenger Stilismus gut zu Behrens feierlicher Art passt: Maillol, Bourdelle, E. R. Weiss und die beiden neuen deutschen Römer: Hofer und Haller. (Über diese beiden hoffnungsvollen Jüngsten wird J. Meier-Graefe im nächsten Heft Näheres mitteilen.) Wie ein schlechter Witz wirkt ein schwarzer, wirklich: ein pechschwarzer Raum; und in einem brennend violetten Saal läuft Einem das Wasser aus den Augen. Es giebt ein vollständig versilbertes Ausstellungszimmer und einen Raum mit einer Wandelgalerie unter einem Oberlicht, deren niedriges Geländer das Glas berührt. Es wimmelt von Lächerlichkeiten und Kindereien. Natürlich auch von Talent. Aber wo wäre das heute nicht! Ziemlich organisch, bei allem Snobismus, wirkt der Raum der Wiener Werkstätten, mit Bildern von Klimt; dort geht es an, weil Klimts Bilder selbst Kunstgewerbe sind.

Dieser Missverstand ist bedauerlich. Denn das Niveau der Ausstellung ist ziemlich hoch. Erstaunlich vielerlei ist zusammengebracht: Berliner, Münchner, Karlsruher, Düsseldorfer, Dresdener und Wiener; Evenepoel, Denis, Cottet, Lucien Simon, Van Gogh, Vuillard und Monet; alte und neue Meister, echte und unechte; Liebermann und Lenbach, Uhde und Keller; Norweger, Engländer und Italiener; Hildebrandschüler, Maillolnachahmer und Rodininterpreten; Graphik und Kunstgewerbe. Aber von einem so pikant überwürzten Ragout kann man nicht viel essen.

Immerhin ist diese Mannheimer Veranstaltung als Ganzes sehr der Beachtung würdig. Sie beweist, welch mächtiges Streben nach Kulturwerten unter den reichen Industriearbeitern des neuen Reiches herrscht und wie viel Wohlstand in den letzten Jahren ins Land gekommen ist. Wo aber Reichtum ist, da findet, früher oder später, auch die Kunst, die echte und wahrhafte, eine Stätte. Denn nicht nur Talent und Genie sind nötig zu einer Kunstkultur, sondern auch Geld — viel Geld.

K. S.



OTTO HEICHERT, SEELENGEBET DER HEILSARMEE

❊

Die französische Ausstellung im Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museum hat zwei Vorzüge: den der Beschränkung und einen, der diesem Vorzuge zu widersprechen

scheint, der Vollständigkeit. Die Beschränkung zeigt sich in der Ausschaltung des ganzen Konservativismus der „Salons" einerseits; und andererseits in der Auswahl, die alles beiseite liess, was nur Streben und noch nicht Kunst, nur Freiheit und selten Können ist, und was im „Salon des Indépendants" nur allzusehr dem wirklich Wertvollen und Anregenden im Wege ist. Die neueste Entwicklung der französischen Malerei hat viel weniger Gruppierung, als es, von aussen gesehen, scheint. Sie hat aber dafür in den verschiedensten Individualitäten weit mehr Berührungspunkte, als es der Uneingeweihte durch eine erste Betrachtung bemerken kann. So entsteht doch aus der Freiheit individueller Bethätigung eine gewisse Zusammengehörigkeit, die als Gruppierung ins Auge fällt, wo sie es kaum ist. Und hier zeigt sich die Vollständigkeit. Die Ausstellung enthält das Bedeutsamste des neuen französischen Kunstschaffens in der Malerei. Die bedeutendsten Namen, nicht immer die bedeutendsten Werke. Bestes sieht man von den Impressionisten. Man hat sie von Monet an aufgenommen, und es ist schade, dass nicht auch Manet dabei ist, allein der Übersicht und der Entwickelungslinie wegen. Man sieht die direkten Nachfolger der Impressionisten; sieht sie deutlich als Nachfolger, abhängig, stecken geblieben. Ich habe das früher in dieser Zeitschrift, gelegentlich Morets, schon von Paris aus dargelegt. Man sieht endlich die Pointillisten, von Signac bis Cross und Luce; die Fortsetzung der impressionistischen Technik – allzustark Technik. Bei Signac eine auffallende Bildleere, bei Cross neuerdings über den Pointillismus hinaus eine stark dekorative Farbenwirkung. Glänzend ein Porträt, das ausserdem noch so gehängt ist, dass man wirklich die Entfernung zur Betrachtung gewinnt – was in den alten Treibhäusern am Cours la Reine in Paris nicht möglich ist.

Neben ihnen die Vertreter der ehemaligen „Bande noire": Simon, Cottet, Blanche besonders. Ich sehe vorwiegend Geschmackswerte. Raffinement und Nervosität des Geschmacks bei Blanche, ein subtiles Abwägen der Valeurs und eine gesteigerte Kompliziertheit in der Einfachheit: zwei, drei Farbentöne. Neben ihnen Die, die ich die Mitgänger nennen möchte, die Berührten. Eifrige Leute, die immer der Anregung bedürfen, Eklektiker des Neuen, Ummünzer in Kleingeld, Erfolgreiche bei der Menge. An ihrer Spitze Besnard. Verblüffendes Können, aber wenig Gehalt. La Touche hat eine ganz flaue grosse Maschine da. Dann aber die Fortsetzer, die jüngsten Kräfte. Für die Einen, die Dekorativen, allgemein gesprochen, ist Puvis de Chavanne der eigentliche Ausgangspunkt. Aber hier müsste man schon unterscheiden: das Dekorative der Form und das Dekorative der Farbe. Und in dem Augenblick der Unterscheidung hat man die Berührung wieder festgestellt. Man kann nur von einem Überwiegen reden. Hebt man die Linie hervor, so muss man Maurice Denis nennen; stellt man die Farbe heraus, so hat man gleich eine ganze Anzahl kleinerer, starker und suchender Talente. Ich würde vielleicht neben einander nennen, ohne damit Werte abwägen zu wollen: André und d'Espagnat. Nämlich in einer gewissen Buntheit, die mit wenigen Tönen erreicht ist, durch eine Versetzung der Töne, wodurch etwas wie eine Flächenwirkung der Lithographie oder des Holzschnitts, und wieder eine Abgewogenheit, wie beim Gobelin erzielt wird. Nichts ist dabei ausschliesslich. Auch japanischer Einfluss mag wirksam sein. Und alte Kunst: Naivität und Primitivität. Flächenhaftes Malen, was der Maler „gemalt" nennt, ein nur Malen; und doch dabei Gegenständlichkeit, selbstverständlich mit der Richtung auf das Dekorative, das eben überall durchbrechen will. Man geht von Cézanne, van Gogh und Gauguin aus und langt bei Manguin, d'Espagnat, Sérusier an. Allen aber gemeinsam: Licht, Farbe, Helle und Buntheit und, vielfach noch im Absichtlichen steckend, ein grosser Zug aufs Ganze. Kein Aufenthalt bei der Nüance, Ton neben Ton: Malerei.

In der Plastik ein paar junge Kräfte: Bouchard und Bourdelle. Der Erste interessiert mich sehr. Er ist ganz jung, seine Kraft wird ebenfalls nach dem Dekorativen gehen, wie die Maillols, vielleicht ohne dessen Suggestivität des Empfundenen, realer, aber dafür auch ohne den archaistischen Einschlag. Die Zeichner sagten mir nichts Neues; ihr Gutes freute mich ohne zu überraschen. Sie waren vor zwei Jahren nicht anders. Und ich möchte noch sagen: sie sind pariserisch. Das ist die Malerei nicht – wie viele Leute meinen –; sie ist ganz und gar ländlich. Freilich steckt eine Urbanität darin, die sie nicht rustikal werden lässt. Sie ist aufs Land gezogen, nicht vom Lande ausgegangen. Sie will mit Kulturaugen angesehen sein. Wilhelm Holzamer.

❀

Da einmal von neuer französischer Kunst die Rede ist, soll nicht mit der Notiz zurückgehalten werden, dass sich unter den jungen Bildhauern, die in der diesjährigen, im ganzen recht üblen Sommerausstellung der „Société Nationale des Beaux-Arts" in Paris ausgestellt haben, merkwürdig viele deutsche Talente befinden. Auf alle hat Maillol mehr oder weniger gewirkt. Aber es sind daneben auch Zeichen der Selbständigkeit vorhanden. Diese Selbständigkeit kann natürlich so gut wieder verschwinden wie sie ausbildungsfähig scheint. Die Zukunft wird's lehren. Die bemerkenswertesten Namen sind: Georg Fischer, Chemnitz; Wilhelm Lehmbruck, Düsseldorf; Franz Loehr, Köln und Ernst Fr. Wield, Hamburg.

❀

Das allgemeine Kunstverständnis wächst. Sogar Franz Krüger ist populär geworden. Denn er wird sogar schon gestohlen; wie es der Vorfall in der Nationalgalerie bewiesen hat.

Daniel Chodowieckis Handzeichnungen, ausgewählt, eingeleitet und erklärt von Wolfgang von Oettingen. Verlegt bei Julius Bard, Berlin.

Wo Wolfgang von Oettingen der modernen Kunst gegenübertritt und noch zweifelhafte neue Erscheinungen zu werten sucht, kann er nur selten befriedigen; seine stillen und gründlichen Gelehrtentugenden kommen erst da recht zur Anschauung, wo er ältere Kunst, deren ästhetische Bedeutung unumstritten ist, behandelt. Die Zeit Daniel Chodowieckis ist seiner genauen, zuverlässigen Art besonders günstig, weil sie weit genug zurück liegt, um zur Distanz zu zwingen und nahe genug, um mit Zügen sinnlicher Gegenwart eine gewisse Unmittelbarkeit des Empfindens anzuregen. Oettingen hat denn auch die Aufgabe, die er sich mit dieser Publikation gesetzt hat, in ausgezeichneter Haltung gelöst. Mutet seine Einleitung etwas trocken sachlich an, so findet sich dafür in den ausführlichen Erklärungen zu dem halben Hundert reproduzierter Handzeichnungen eine Fülle des interessantesten biographischen, historischen und anekdotischen Materials. Die feine Kultur der Gelehrtenschule, der von Oettingen angehört, wird in jedem Satz fast sichtbar. Und die Art, wie die Handzeichnungen reproduziert sind, wie das Buch ausgestattet ist, kann in unserer Zeit fabrikmässiger Schluderei einerseits und typographischen Snobismus andererseits als vorbildlich gelten.

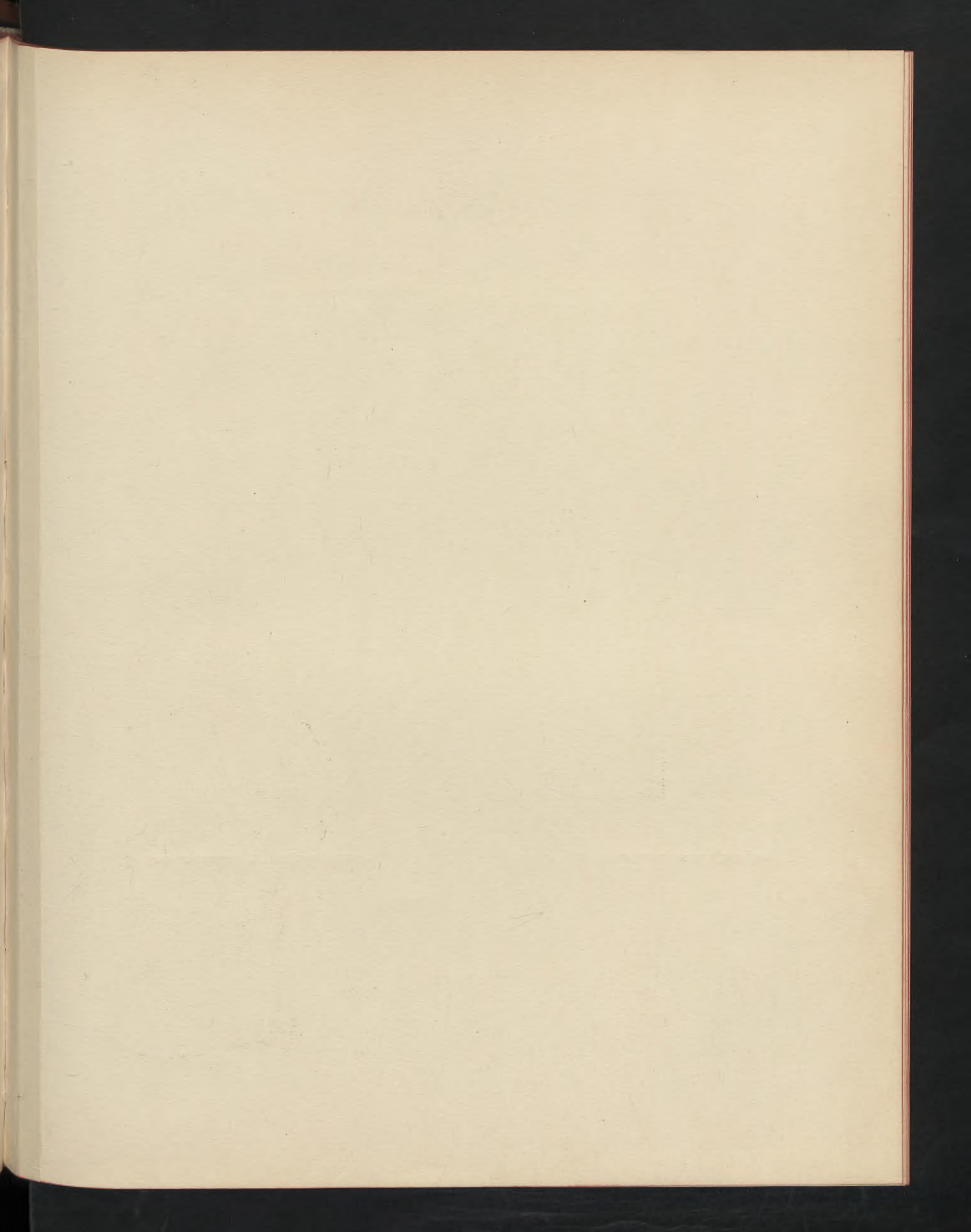
Dass wir dem vortrefflichen Chodowiecki immer wieder gerne begegnen, legitimiert aufs beste diese Sonderpublikation von Oettingens, die als ein Seitenschössling seines vor zehn Jahren erschienenen Buches anzusprechen ist. In unsern Tagen, wo die Kunst zu drei Vierteln eine Qual geworden ist, spricht die Liebenswürdigkeit im Wesen dieses Malers, der die Kunst gelassen vom achtzehnten ins neunzehnte Jahrhundert hinüberführte, besonders wohlthätig an. Welcher Maler wäre heute einer Sprache fähig, wie sie in den folgenden Sätzen Chodowieckis enthalten ist! Einer Sprache, die durch ihre Gedanken aufs beste auch diese neue Publikation empfiehlt, und wert ist, auch hier zitiert zu werden:

„War ich in Gesellschaft, so setzte ich mich so, dass ich die Gesellschaft, oder eine Gruppe aus derselben, oder auch nur eine einzige Figur übersehen konnte, und zeichnete sie so geschwind, oder auch mit so vielem Fleiss, als es die Zeit oder die Thätigkeit der Personen erlaubte. Bat niemals um Erlaubnis, sondern suchte es so verstohlen wie möglich zu machen; denn wenn ein Frauenzimmer — und auch zuweilen Mannespersonen — weiss, dass man's zeichnen will, so will es sich angenehm stellen und verdirbt alles, die Stellung wird gezwungen. Ich liess es mich nicht verdriessen, wenn man mir auch, wenn ich halb fertig war, davonlief, es war doch so viel gewonnen. Was habe ich da zuweilen für herrliche Gruppen mit Licht und Schatten, mit allen den Vorzügen, die die Natur, wenn sie sich selbst überlassen ist, vor all den so gerühmten Idealen hat, in mein Taschenbuch eingetragen! Ich habe stehend, gehend, reitend gezeichnet; ich habe Mädchen im Bette in allerliebsten, sich selbst überlassenen Stellungen durchs Schlüsselloch gezeichnet . . . Ich habe nach Gemälden wenig, nach Gips etwas, viel mehr nach der Natur gezeichnet. Bei ihr fand ich die meiste Befriedigung, den meisten Nutzen; sie ist meine einzige Lehrerin, meine einzige Führerin, meine Wohlthäterin. Wo ich sie finde, werfe ich ihr einen Kuss, wenn es auch nur in Gedanken ist, zu: dem reizenden Mädchen, dem prächtigen Pferde, der herrlichen Eiche, dem Strauche, dem Bauernhause, dem Palaste, der Abendsonne und dem Mondlicht. Alles ist mir willkommen, und mein Herz und Griffel hüpfen ihm entgegen.“ K. S.

Edward Gordon Craig, Isadora Duncan. Sechs Blätter nach Motiven der Tänzerin. Im Insel-Verlag, Leipzig.

Der Insel-Verlag hat sich dieser Produktion des Theaterreformers sehr generös erwiesen. Er hat die Tanzstudien Craigs in einem pompösen Mappenwerk herausgebracht, das nur mit Landschaften van Goghs oder mit Tuschzeichnungen Rodins gefüllt zu sein brauchte, um die grandioseste Publikation zu sein, mit der sich ein Verlag je geschmückt hat. Wäre ich Craig, ich hätte dieser fürstlichen Liberalität des Verlages gegenüber eine Art Beschämung empfunden und meinen Antrag augenblicklich zurückgezogen, denn man muss bei aller Selbstüberschätzung eitel genug sein, die Rechte der Autorschaft an einem publizierten Werke allein zu behaupten und nicht hinter dem viel grösseren Ingenium des Verlegers spurlos zu verschwinden. In der That vergrössert diese Duncan-Mappe nur den Ruhm einer Verlagsorganisation, deren Geschmackskultur wir an zahlreichen vortrefflichen Editionen längst würdigen gelernt haben. Der Künstler aber, der vermittels dieser grossmütigen mise-en-scène zu uns sprechen möchte, kann nicht gehört werden, denn er ist überhaupt nicht da. Wie Craig dazu kam, seinen Vorbehalt aufzugeben, womit er früher die Veröffentlichung seiner viel interessanteren Bühnenskizzen begleitete, ist ein Rätsel. Er ist so wenig Zeichner und so sehr Dilettant, dass man sein Dilettantentum ins Ungeheure übertreiben muss, um den Mut zu begreifen, so talentlose Sachen in der prätentiösesten Form einem unschuldigen Publikum zum Genuss anzubieten. Die arme Duncan fährt bei dieser Publikation am schlechtesten; denn sie, deren Ruhm diese sechs Blätter gewidmet sind, präsentiert sich auf allen in einer hilflosen Pose von so rührendem Ungeschick, dass man den Namen des nützlichen Vogels, der Einem dabei auf die Lippen kommt, nicht einmal auszusprechen wagt. Wäre es ihr nicht möglich gewesen, einer Absicht Halt zu gebieten, die unrettbar lächerlich macht, was sie verherrlichen möchte? — Aber ich fürchte, dass sie den Prolog verfasst hat; dann wäre sie der heiteren Kunst des Herrn Craig nicht ganz unwürdig. K. Müller-Kaboth.

FÜNFTER JAHRGANG, ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 18. JULI. AUSGABE AM ERSTEN AUGUST NEUNZEHNHUNDERTSIEBEN
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.





WILHELM VON LINDENSCHMIT JUN., BILDNIS



DAS MUSEUM DER LEBENDEN



Niemals vielleicht ist alte Kunst so klug und objektiv geschätzt worden, wie heute. Man hat das dem eigenen Wesen Verwandte oft mit grösserer Leidenschaft geliebt; immer aber wurde das Fremde dann auch gehässig, fast abgelehnt. Die Generation von heute hat gelernt, das lebendig Schöne, das in beständigem Wechsel ewig Eine, unter den Stilgewändern aller Zeiten, in jeder Metamorphose zu erkennen. Die Liebe zu Raphael verbietet heute nicht mehr die zu Rubens und Rembrandt; wer Poussin verehrt, kann zugleich ein Liebhaber ostasiatischer Kunst sein; und die Bewunderung antiker Plastik schliesst die Reverenz vor dem Genie Rodins nicht aus. Man gewöhnt sich das Moderne in den alten, und das Klassische in den modernen Meisterwerken zu finden und ist bemüht, jedes Kunstwerk, ob alt oder neu, an der Natur, der ewig Unveränderlichen und ewig Neuen, zu messen.

Solchem Streben wird die Kunst der Gegenwart eine zuverlässige Führerin. Die thätigsten Liebhaber der neueren Kunst sind heute auch die feinsten und vielseitigsten Kenner alter Kunst. Wo echtes Kunstverständnis ist, kann das eine vom andern nicht getrennt werden. Denn nur lebendigstes Gegenwartsgefühl kann die Vergangenheit zum neuen, gegenwärtig scheinenden Leben erwecken. Wer die Welt, die Natur, die uns umgiebt, in ihrem Verhältnis zu den Künsten einmal begriffen hat, der hat das Problem ein für allemal gelöst.

Der Kreis solcher Kenner ist heute freilich noch sehr klein. In seinem Mittelpunkt stehen die bewusstesten Künstler. Sie, die am lebendigsten die Natur erfassen, sehen am besten auch das ewig Junge und Natürliche in aller alten Kunst. Zu ihnen gesellen sich die theoretischen Erkenner und

eine Schar von Kunstfreunden, denen die Kunst zu einem Lebensgleichnis fast religiöser Art wird. Hinter diesem kleinen Kreis aber steht schon eine ganze ahnungsvolle Jugend, eine neue Zeit.

Der Museumspolitik wird so ein Ziel gewiesen, das einzig ihrer Anstrengungen würdig ist. Und zugleich zeigt sich der Irrtum, worin die Zeit noch befangen ist, wenn sie meint, zu einer lebendigen Gegenwartskunst gelange man nur auf dem Wege über die alte Kunst. Wir alle haben, zu unserm Schaden, die Macht dieses Irrglaubens verspürt. Zuerst wird der Jüngling in den Antikensaal geführt, wo er ratlos doch, wie in einer Katakombe der Schönheit, umherirrt; dann zeigt man ihm hohe Säle und lange Gänge mit Meisterwerken der Primitiven, die ihm eine Empfindung erwecken, als befände er sich in einem Naturalienkabinet; man spricht ihm von Stil und er bemüht sich mit Schulgewissenhaftigkeit um äusserliche Merkmale, um Nebensächliches; man fordert von ihm Begeisterung für die Genies und er entflammt sich künstlich für starre Begriffe. Den Weg zur Seele der alten Kunstwerke findet er erst, wenn er sich von der Kunst seiner Tage, die ihn durch ihre Stoffe schon anzieht, ihn am bekannten Gegenstand die Stilform lebendig demonstriert und so unmerklich ihm Auge und Anschauungskraft bildet, den Schlüssel hat reichen lassen. Degas und Ingres führen ihn zu dem wunderreichen Vermeer; Manet erklärt erst das Tiefste in Velasquez; Feuerbach und Marées öffnen tiefere Blicke in die Welt der Renaissance; Liebermann lehrt Franz Hals begreifen und bereitet sogar auf Rembrandt vor; Leibl weist erklärend auf Holbein, Rodin auf Michelangelo und die Impressionisten machen die alte holländische Bürgerkunst dem Modernen erst zu etwas wahrhaft Intimem.

Darum sollten die Teile der Nation, die einer ästhetischen Erziehung überhaupt fähig sind, prinzipiell vom Gegenwärtigen zum Vergangenen und dann, belehrt, wieder zurück in die Richtung auf die Zukunft geführt werden. Wenn unsere Museen einen andern Zweck als den der Magazinierung haben sollen, muss ihr Wirkensziel die Erziehung der Nation zur Selbständigkeit, zum vorwärtsschauenden Willen und zur künstlerischen Produktivität sein. Heute wirken sie gar zu oft das Gegenteil. Sie stellen stumm die Behauptung auf: seht, so gross war die Vergangenheit; keine Zukunft wird solche Höhe jemals wieder erreichen! Das ist beinahe Verrat am eigenen Volk. Was Menschen jemals vollbracht haben, das können sie wieder vollbringen. Kein Ziel darf einem gesunden Geschlecht, das Zukunft in sich fühlt, zu hoch sein. Wir brauchen nicht Museen, um vom grossen Beispiel den eigenen Willen abschirren zu lassen, sondern um das eigene Streben zu spornen. Eine Vergangenheit, die beschämt und uns als ohnmächtig verspottet, wäre hassenswert. Aber es giebt keine, die das zu thun imstande wäre, wenn ein Wille zur Zukunft vor ihr steht.

Der einzelne Museumsleiter vermag freilich wenig. Er kann eine Sammlung alter Kunst unter günstigen Umständen wohl organisieren, und mit wachem Gegenwartssinn ordnen. Aber er kann dem Besucher nicht den Schlüssel des Verständnisses reichen. Dieser kann nur in einer Galerie moderner Meisterwerke erworben werden. Für eine solche Anstalt stehen heute aber nirgends Mittel zur Verfügung, weil für die Regierenden — nie wurde das Regieren weniger künstlerisch betrieben als heute! — das falsche Prinzip gilt, man müsse in der Kunst zurückgehen um vorwärts zu kommen. Nicht als ob die Mittel für alte Bilder zu reichlich bemessen würden. Im Gegenteil: auch die Museen alter Kunst können ihren Besitz nur mit Hilfe privater Schenkungen arrondieren. Für Bilder der Lebenden ist aber in den Etats überhaupt Geld nicht vorgesehen und es würden in unsern öffentlichen Galerien die für den Anschauungsunterricht wichtigen Bilder ganz fehlen, wenn nicht reiche Sammler hier und da Schenkungen machten; wodurch der Staat dann in eine beschämende Bettlerstellung gedrängt wird. In allen grösseren Städten haben wir freilich Museen für neuere nationale Kunst. Aber auch dort findet man entweder nur das schon Abgelagerte, historisch Gewordene, oder das Mittelmässige, das später wieder entfernt werden muss und im wesentlichen ein Produkt jenes falschen Prinzips ist, wonach der Kunstjünger angehalten wird, die Gegenwart den „Idealen" der Alten frech und lügnerisch nachzumodeln. Selbst eine so musterhafte Sammlung neuerer Kunst wie die Berliner Nationalgalerie ist nicht ein Museum der Lebenden, wie es hier gefordert wird. Auch Tschudis Museum ist eine historische Galerie, eine Sammlung von Bildern des neunzehnten Jahrhunderts, sehr fein, sehr charaktervoll geordnet und ganz vorbildlich in ihrer Art. Aber um sie richtig zu verstehen, muss ebenfalls schon eine Lehre vorhergehen. Sie fordert zum Vorstudium eine Galerie, wie sie schüchtern im oberen Saal der National-

galerie, wo die modernen Franzosen hängen, angedeutet ist. Tschudi kann natürlich nur eines zur Zeit thun. Eine Sammlung lebendiger Gegenwartskunst, die als Ausgangspunkt für die Nationalgalerie und weiterhin für das Kaiser Friedrich Museum zu gelten hätte, bedürfte eines eigenen Hauses und eines eigenes Etats.

Um sie zu ermöglichen, wäre eine zentrale Leitung nach einheitlichen Prinzipien nötig. Heute ist jeder Museumsleiter allein auf sich angewiesen. Nicht nur in Deutschland; in anderen Ländern mehr noch als bei uns. Was auch so geleistet werden kann, beweisen die Schöpfungen von Bode und Tschudi, von Lichtwark, Kessler, Deneken, Osthaus und einigen Anderen. Aber ihr Aller Werk wird nicht so populär wie es nötig wäre, weil der Weg zum Verständnis so ungeheuer erschwert ist. Es müsste das Bewusstsein in der Allgemeinheit erwachen, dass die Vergangenheit unserm Zukunftswollen durchaus zu dienen, es aber nicht zu beherrschen hat. Und daraus müsste das Prinzip hervorgehen, durch die Kunst der Lebenden die der Alten zu erklären. Uns fehlt eine öffentliche, bedeutend geleitete Galerie, die im grossen zu wirken unternimmt, was im kleinen und zu einseitig ein bekannter berliner Kunstsalon seit einigen Jahren gewirkt hat. Eine nicht national beschränkte Galerie mit nicht durchaus festem Bestand, die ihre Bilder nach gewisser Zeit an die Nationalgalerie abzugeben hätte, damit sie dort dem historischen Gedanken eingeordnet werden; mit wechselnden Eliteausstellungen und starker Betonung der wertvollen Tagesproduktion, bei streng ästhetischer Auswahl. Unsere besten Künstler haben ein Recht zu fordern, dass ihnen Gelegenheit wird, irgendwo in einem Staatsgebäude und nicht nur aus dem Schmollwinkel heraus zur ganzen Nation sprechen zu können. Das Volk wird aus ihrem wenn auch unvollkommenen Wollen das reife Wollen der alten Meister verstehen lernen und mit grossen und berechtigten Forderungen zu den Lebenden dann wieder zurückkehren können — die ihrerseits solche Forderung brauchen, um in ihrer Produktion gespornt zu werden.

Gut kann diese Aufgabe nur vom Staat gelöst werden, der die Macht zur Zentralisierung hat. Und Zentralisierung auf wenige Punkte ist nötig bei solcher Kunstpolitik. Denn es werden nur relativ wenige gute Bilder geschaffen, und diese gehören zusammen, weil sie auf einander und in ihrer Gesamtheit auf den Zeitgeist weisen. Nicht jedes Provinzstädtchen braucht ein alldeutsches Museum, braucht höchstens eines als Pflegestätte einer engeren, wohlerstandenen Heimatskunst, oder zur Vertretung mehr wirtschaftlich gerichteter Kunstkräfte.

Da von der Staatsregierung solche Gründung jedoch in absehbarer Zeit nicht zu erwarten ist, richtet sich der Blick auf die Gemeindevertretungen. Vor allem auf die Berliner Kommuneverwaltung. Von ihr aber, die genug zu thun glaubt, wenn sie sich theoretisch liberal gebärdet, ist die Verwirklichung grosser Zeitgedanken noch weniger zu erhoffen. Sie hat sich unfähig erwiesen zu Aufgaben, die kleiner sind, als es die ist, ein Museum der Lebenden zu schaffen. So bleibt als einziger Trost wieder nur die Zuversicht auf die Initiative eines Privatmannes, der den Ehrgeiz hat, sich nationalen Ruhm zu erwerben, indem er thut, was Staat und Bürgerschaft längst zu thun die Pflicht gehabt hätten.

Die Erziehung zur Kunst ist dem Menschen nicht durchaus nötig. Bismarck kam ohne sie aus; jeder Handelnde kann sie entbehren. Wer aber durch sie gefördert werden soll, der habe die Kunst auch ganz; denn sie ist Etwas, das man nicht halb haben kann, ohne Schaden zu leiden. Und der Wege zur Ganzheit giebt es nicht viele, sondern nur einen: den des lebendigen Gegenwartgefühls.



GUSTAVE COURBET, MAINANSICHT (PHOTOGR. BRUCKMANN)

FRANKFURTER KUNST IM NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERT

VON

HEINRICH WEIZSÄCKER

„Dass Paris belebend auf uns Deutsche wirkt, wollen wir Alle, die keine Stöcke sind, anerkennen. Der Künstler fühlt sich dort in wohlbekömmlicher Atmosphäre. Mancher kehrt freilich, gleich einer Putzmacherin, mit Modetorheiten beladen zurück, mit denen nach kurzer Zeit der Deutsche doch nichts anzufangen weiss. Der tiefere Sinn der französischen Kunst bleibt solchen an der Oberfläche sich Freuenden verschlossen. Ein echter Deutscher aber kann sich an der Pariser Kunstwärme freuen, ja, er kann an ihr reifen . . .“ Mit diesem Bekenntnis hat im Jahre 1902 Hans Thoma,

Dieser Aufsatz gehört einem Werke an, das nächstens, unter dem Titel „Kunst und Künstler in Frankfurt am Main im neunzehnten Jahrhundert, herausgegeben vom Frankfurter Kunstverein, bearbeitet von H. Weizsäcker und A. Desoff“, erscheinen soll. Dieser Teil schon legitimiert in der schönsten Weise das Unternehmen und lässt es als eine Frucht desselben Geistes erkennen, dem wir die unvergessliche Jahrhundertausstellung verdanken. Es ist zu wünschen, dass dieses Beispiel sachlich gründlicher und doch weltbürgerlich freier Lokalforschung Nachahmung finde. Aus solchen gesunden Partikularismen, aus solchen Quellenwerken über lokale Kunst wird sich dann von selbst das grosse nationale Geschichtswerk zusammensetzen, das nicht eine, sondern die Entwickelungsgeschichte der deutschen Kunst im 19. Jahrhundert mit monumentalen Zügen giebt.

D. Red.

bald nach dem Tode seines Lehrers und Freundes Scholderer, die Eindrücke der von beiden gemeinsam vor mehr als dreissig Jahren in Paris verlebten Studienzeit zusammengefasst. Er hat damit einer Überzeugung Ausdruck gegeben, die in eben jenen Tagen viele deutsche Künstler und unter ihnen der besten einige, mit ihm teilten. Im besonderen hat diese grundsätzliche Anschauung in Frankfurt vor ihm und nach ihm eine ganze Anzahl hervorragender Anhänger gefunden.

Seit der Mitte etwa des vorigen Jahrhunderts sehen wir Paris als Schule der Malerei zu steigendem Ansehen gelangen, auf Grund bestimmter Vorzüge der formalen Ausbildung, die zu jener Zeit dort wie nirgends sonst zu finden waren. Während der klassische Boden Italiens, nachdem er seine althergebrachte erziehliche Bedeutung durch Jahrhunderte behauptet hatte, zusehends an Anziehungskraft verlor, strömten in der französischen Hauptstadt die Lernbegierigen aus aller Herren Ländern zusammen. Das stärkste Kontingent haben darunter wohl die Deutschen geliefert, und einzelne von ihnen haben sich damals, gleich zahlreichen anderen Berufsarbeitern aus kaufmännischen und gelehrten Kreisen, dauernd in Paris niedergelassen. Eine gewisse Enge des geistigen Horizontes und mancherlei soziale Vorurteile, die auf unserer Seite in jenen letzten Zeiten der deutschen Kleinstaaterei zu beklagen waren, mögen in vielen Fällen dazu beigetragen haben, dass jenen Ausgewanderten der Abschied von der Heimat nicht allzuschwer gefallen ist, wie denn beispielsweise der Frankfurter Maler Adolf Schreyer dies offen von sich bekannt hat.

Ihm hat ja auch Paris in der Tat die Bahn erst freigemacht. Den weltberühmten Künstlernamen, der seinem Andenken bis heute geblieben ist, hat er sich dort geschaffen. Das war noch zur Zeit des zweiten französischen Kaiserreiches, im Laufe der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, für deren allgemeine Geschmacksrichtung ja auch die Gegenstände bezeichnend sind, die Schreyer als Maler von Pferd und Reiter mit Vorliebe behandelte: die schwermütigen Motive aus den südslavischen Steppengebieten auf der einen Seite und auf der anderen, im wirksamen Gegensatz dazu, die farbenreichen Szenen aus dem Kriegs- und Sportleben der nordafrikanischen Berbervölker. Leider sind die durch hohe Tonschönheit ausgezeichneten Werke des Künstlers aus jenen Jahren, die zu seinen besten zählen, im einheimischen Besitz seiner Vaterstadt immer seltener geworden.



TEUTWART SCHMITSON, PFERDE IM SCHNEE (PHOTOGR. BRUCKMANN)

Darf Frankfurt diesen Künstler mit Genugthuung zu den Seinen rechnen, so wird dagegen ein anderer, nicht minder bedeutender Tierdarsteller neuerer Zeit, Teutwart Schmitson, nur mit halbem Recht der Frankfurter Schule zugeteilt. Mit Frankfurt verbindet diesen Künstler nur der zufällige Umstand, das er dort als der Sohn eines zur Militärkommission des Bundestages abkommandierten österreichischen Offiziers zur Welt kam. Seinen künstlerischen Ruf aber hat er in Berlin und Wien erworben, und sein Können erlangte er im wesentlichen als Autodidakt. Dennoch ist es an dieser Stelle angezeigt, auch seiner zu gedenken insofern, ganz im Anfang seiner ebenso rühmlichen als kurzen Laufbahn, Schreyers ungarische und wallachische Pferdebilder einen nachhaltigen Eindruck auf ihn gewonnen haben. Wie eine in Frankfurt erhaltene Überlieferung will, schloss er sich an Schreyer an, als dieser in der Mitte der fünfziger Jahre in Düsseldorf weilte, und schuf seine ersten ungarischen Motive lediglich in Anlehnung an dessen Gemälde und ohne noch selbst die Pussta gesehen zu haben. Aus dieser wenig bekannten Thatsache erklärt sich die auffallende Verwandtschaft, die einige der frühen Arbeiten Schmitsons mit Schreyers Manier zeigen, während der reifere Stil jenes Künstlers, wie bekannt, ganz seine eigene Art hat und namentlich auf einem sehr viel voraussetzungsloseren Verhältnis zum Naturvorbilde beruht, als dies bei der zuweilen mit sehr starken Pointen arbeitenden Darstellungsweise Schreyers der Fall ist.

Unter den Frankfurter Künstlern hat nächst Schreyer der Landschaftsmaler Dr. Peter Burnitz die längste Zeit, zehn Jahre im ganzen, in Frankreich zugebracht. Dieser ist auch ausschliesslich ein Schüler der Franzosen gewesen; er hat in Paris seine Studien begonnen und ist erst als fertiger Meister nach Frankfurt zurückgekehrt. In seinen Pariser Lehrjahren hat er der Schule von Fontainebleau angehört; seine Auffassung der landschaftlichen Formen haben Rousseau und Daubigny, sein Kolorit vornehmlich Corot bestimmt. Die Werke seiner Frankfurter Zeit führen das für die dortigen Kunstkreise damals noch neue Gestaltungsprinzip mit Vorliebe an Beispielen durch, die unmittelbar dem heimischen Boden entnommen sind. Die Gewohnheit einer früheren Zeit, die in ihrer landschaftlichen Darstellung zahlreiche Einzelmotive zu einem sinnreich verbundenen System von Gruppen und „Plänen“ aufzubauen liebte, ist hier gänzlich abgethan. Statt dessen zeigt sich eine ausserordentlich simple Bodenfiguration, deren sanfte Wellenbildung, nur da und dort von hoch-



PETER BURNITZ, WEIDEN (PHOTOGR. BRUCKMANN)



PETER BURNITZ, HOCHSTADT (PHOTOGR. BRUCKMANN)

aufstrebenden Baumstämmen unterbrochen oder etwa einmal durch Wasser und Gebüsch belebt, das betrachtende Auge ins Weite hinausführt. In der Wahl der Farben ist der Umkreis einiger frisch und kräftig gegriffenen grünen und blauen Valeurs nicht überschritten worden. So geht die Anschauung bei Burnitz noch entschiedener, als selbst bei Dielmann und dessen Gefolgschaft geschehen, darauf aus, das Naturgegebene ohne jedes weitere Hinzuthun in seiner vollen, erquickenden Unmittelbarkeit zu erfassen.

Es war nicht mehr als begreiflich, wenn diese, dem Herkommen gänzlich fremde Art zu sehen und zu gestalten nicht ohne weiteres die ungeteilte Zustimmung der einheimischen Kunstkreise fand, obschon sich die Wenigsten auf die Dauer dem fesselnden Eindruck versagen konnten, der von den Werken des Meisters ausging, von ihrem inneren Wahrheitsgehalt wie von ihrem Stimmungsreiz, der in seinem zarten Silberton hin und wieder mit Corot wohl den Vergleich aushält. Dennoch hat Burnitz niemals im eigentlichen Sinne schulebildend gewirkt. Unter seinen Frankfurter Genossen fand er später einen treuen, wenn auch durchaus unabhängigen Partner in Hans Thoma. In früherer Zeit hat ihm Viktor Müller am nächsten gestanden, der sich auch in der Behandlung landschaftlicher Gegenstände von seinem Kolorit vieles angeeignet hat und der sich im übrigen zur selben Zeit mit ihm in die Lage versetzt sah, die Reformideen, die er sich in Paris angeeignet hatte, gegen manches Wenn und Aber seiner deutschen Landsleute verteidigen zu müssen.

Die Ansichten, die Viktor Müller vertrat, waren wohl noch um einen Grad radikaler als die des befreundeten Landschaftsmalers. Sie folgten der von Gustave Courbet angegebenen Richtung, also der äussersten Linken unter den fortschrittlichen Parteien der damaligen französischen Schule. Courbets machtvolle Persönlichkeit hat unter allen Franzosen, die auf die Entwicklung der neueren Malerei in Deutschland eingewirkt haben, ohne Frage den am weitesten gehenden Einfluss ausgeübt, und er verdankte diesen Erfolg nicht am wenigsten der Entschiedenheit, womit Viktor Müller für ihn eintrat. Die Beziehungen zwischen beiden Künstlern haben sich in Paris angebahnt. Das geschah jedoch nicht unmittelbar, sondern auf einem Umwege, der Müller zuerst mit einer mehr konservativ gerichteten Kunstweise in Fühlung brachte. Als er 1849 von Antwerpen aus nach Paris kam, liess er sich zunächst in dem vortrefflich geleiteten Schüleratelier von Couture aufnehmen. Courbet fing damals eben erst an, von sich reden zu machen;



VIKTOR MÜLLER, BILDNIS SCHOLDERERS (PHOTOGR. BRUCKMANN)

die wechselvolle Geschichte seiner künstlerischen Grossthaten war noch ein ungeschriebenes Buch. Dann aber hat Müller einige der wichtigsten Episoden dieser Geschichte aus nächster Nähe mit erlebt, und als er 1858 Paris verliess, kehrte er als ein ausgemachter Anhänger des grossen „Malermeisters" nach Frankfurt zurück.

Die Wendung von Couture zu Courbet, die Viktor Müller im Laufe dieser Zeit in sich vollzog, hängt mit den Grundzügen seiner persönlichen Begabung aufs engste zusammen. In Coutures Art war ein Zug zum korrekten oder auch gebundenen Stil vorhanden, womit sich Müllers eigentliches Wesen nur zum Teile vertrug. Der Grundsatz, in dem Couture seine Leute bildete: „il ne faut faire que de belles choses", war für andere Naturen mehr als für die seine geschaffen. Dagegen waren es die starken sinnlichen Instinkte von Courbets malerischer Anschauung, wofür sich seine eigene Anlage ohne weiteres empfänglich zeigte. Auch Courbets Technik, die mit ihren dick und fett übereinander gestrichenen oder gespachtelten Farbenschichten das völlige Hingenommensein von der Materie so drastisch fühlbar macht, hat Müller sich damals angeeignet, um nicht wieder von ihr abzugehen. So ist es nicht zu verwundern, wenn verschiedene von seinen älteren Sachen ganz und gar nach Courbet orientiert sind. Dahin gehört in erster Linie die „Liebesleid" genannte Gruppe eines in Lebensgrösse gemalten, durch abendliche Dämmerung hinwandelnden Paares, ein nicht viel bekannt gewordenes Bild, das in den Besitz von Frankfurter Verwandten Müllers überging. Dieses gross gedachte Werk ist ganz in der dunklen Farbenreihe ausgeführt, der auch Courbets Neigung vorwiegend gehörte. Es ist ein echter Repräsentant der Pariser Zeit unseres Künstlers, aber auch ein später in Frankfurt gemalter Vorwurf aus Viktor Hugos Roman „Les Misérables" zeigt noch im szenischen Arrangement das eigentümliche warme Grün, wie man es aus Courbets Landschaften kennt. Und noch triumphiert dessen ganze impulsive Kraft in einem der Hauptwerke von Müllers Frankfurter Periode, der „Waldnymphe", die 1863 zuerst in München ausgestellt war, einer nicht ohne Derbheit, aber mit höchster Bravour durchgeführten Malerei des Fleisches. Später erfuhr der Courbetsche Realismus in Viktor Müllers Schaffen eine merkliche Korrektur nach der gegenteiligen Richtung, nachdem mit dem Aufhören des persönlichen Umgangs auch der suggestive Einfluss von jener Seite sich vermindert hatte. Entgegen dem ausschliesslichen Hängen am sinnlich Fassbaren, das in Courbets Maxime: „Machen, was man sieht", seinen sprechend-

sten Ausdruck fand, verlangt bei dem deutschen Künstler jetzt mit steigender Gewalt der Trieb der frei gestaltenden Phantasie nach seinem Rechte, genährt wohl auch durch eine ausgebreitete litterarische Bildung, die ihn auszeichnete und die seine Einbildungskraft mit reichen dichterischen Konzeptionen füllte.

So trat in Müllers Thätigkeit mit der Zeit ein neues Verhältnis zwischen Idealität und Wirklichkeit an die Stelle des bisherigen. Und je höher hinauf die seelischen Momente wuchsen, die sich dem hervorbringenden Genius in ihm an die Seite stellten, um so vielseitiger entwickelten sich zugleich die Organe der Mitteilung, die ihm aus dem Handgebrauche seiner Kunst zuflossen. Mit einer wahren Prachtentfaltung wendet sich nun sein Kolorit zu den Sinnen des Beschauers; man glaubt die rauschende Orchestrierung eines Delacroix wieder aufgelebt zu sehen in den um die Mitte der sechziger Jahre entstandenen Wandbildern zur Geschichte des Ritters Hartmut von Cronberg, die vor einigen Jahren eine Zierde der Städelschen Galerie geworden sind, oder in jenen Halbfiguren jugendlicher Heroinen, der Salome in der Nationalgalerie und verwandter Sujets, die noch im Besitze der Nachkommen des Künstlers sind. Aber weder in dem schmuckvollen Glanze solcher Schöpfungen von vorwiegend dekorativem Charakter, noch auch in den lyrischen Scherzen seiner Märchenbilder erschöpft sich sein künstlerischer Ehrgeiz. Weiter führt ihn die Ideenwelt der neueren dramatischen Dichtung; er tritt auch damit in die Fusstapfen des grossen französischen Romantikers ein und will, dass neben der „Poesie der blossen Erscheinungselemente" auch die dichterische Kraft eines menschlich bedeutungsvollen Inhalts zu unverkürztem Ausdruck gelange. Dabei verleugnet er nach wie vor nicht die unabhängige künstlerische Gesinnung, die ihn immer geleitet hat. Ein Feind vor allem jeder äusserlichen Gewohnheit weiss er nichts von dem schablonenhaften Liniengefüge der spezifisch akademischen Überlieferung; dagegen führt er als ein Neues auch in die Historien von grossem Stil, auf die sein Streben ausgeht, die Tonmalerei ein, die er sich gleichzeitig mit Anselm Feuerbach, wennschon in andrer grundsätzlicher Durchbildung, in der französischen Schule angeeignet hat. Der für den Bruckmann'schen Verlag begonnene Shakespearecyklus hat ihm noch in den letzten Jahren seines Lebens die Gelegenheit gegeben, seine Kunst in jener Richtung zu erproben. Romeo, wie er in stürmischer Umarmung bei Tagesanbruch von Julia scheidet, und Hamlet mit dem Schädel Yoricks in der Hand, versunken in den rätselvollen, schwankenden Zustand des Gemüts, der im nächsten Augenblick sein tragisches Geschick besiegeln wird: diese und andere Shakespearesche Szenen enthalten in Müllers Darstellung nichts, was so oder ähnlich schon einmal gegeben wäre. Sie sind die reinste Äusserung eines persönlichen Sichversenkens in den Gegenstand, und eben hier verbindet sich auf wirksame Weise mit den gedanklich bestimmten Motiven auch die koloristische Fassung. Böcklin, der damals in München mit Viktor Müller viel verkehrte, hat als einer der ersten diese künstlerischen Intentionen anerkennend hervorgehoben; er hat im besonderen vor der eben vollendeten Friedhofszene, die später vom Städelschen Institut erworben wurde, auf den überzeugenden Einklang aufmerksam gemacht, der zwischen dem poetischen Gehalt der Situation und der grau umflorten, wie mit Schwermut getränkten Haltung des Gesamttons gegeben ist.

Wie gegen andere deutsche Künstler, die sich damals in der französischen Schule gebildet haben,



HANS THOMA, BILDNIS VON PETER BURNITZ

hat sich auch gegen Viktor Müller, und zwar unter den Mitlebenden am heftigsten, der Vorwurf erhoben, dass er zu Gunsten eines fremden Scheines den nationalen Kunstcharakter preisgegeben habe, der ihm besser geziemt hätte. Für uns, die wir das Bild jener nun schon um ein Menschenalter hinter uns liegenden Zeit mit ruhigerem Sinne und ganz objektiv betrachten können, fällt diese Anschuldigung in sich selbst zusammen. Wenn wir zu Müllers Zeit zahlreiche Deutsche und so auch ihn sich fremdländische Anregungen zu Nutze machen sehen, so handelt es sich dabei nicht um eine Verfehlung, die dem patriotischen Gewissen zur Last fiele, sondern lediglich um eine Entschliessung, die ihm und anderen durch den Zustand des künstlerischen Unterrichts in Deutschland nahegelegt, ja aufgedrungen war.

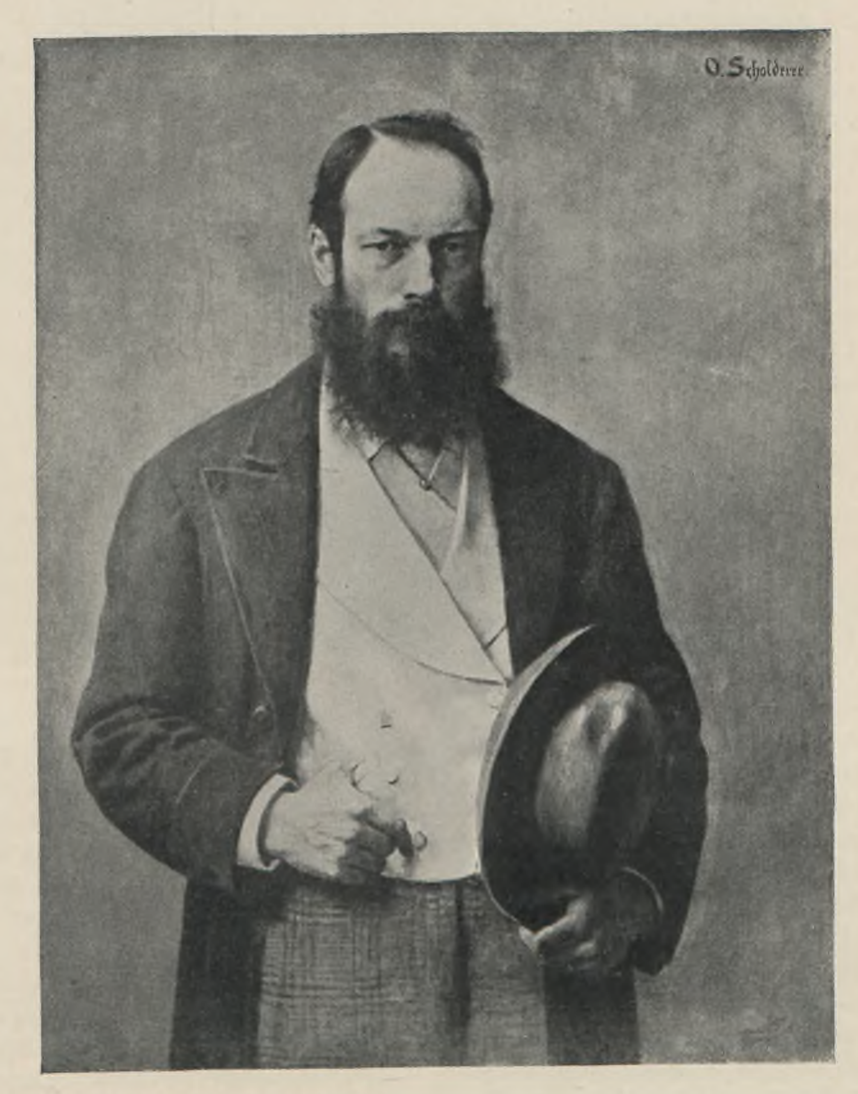
Die geschichtliche Bedeutung Viktor Müllers und namentlich die Bedeutung, welche die Thätigkeit seiner letzten Lebensjahre für die Münchener Kunst gehabt hat, gipfelt geradezu in seiner im wahren Sinne reformatorischen Wirksamkeit. Sie bewährte sich auf solche Weise allerdings zunächst nur in einer kleinen Gruppe jüngerer Künstler, welche sich mehr oder weniger lebhaft von der umgänglichen und mitteilsamen Persönlichkeit Müllers angezogen fühlten; aber es war dies ein Kreis, der eine Reihe auserwählter Männer einschloss, darunter auch zwei, deren Namen später wieder für Frankfurt eine besondere Bedeutung erlangen sollten, Thoma und Trübner.* Durch die ungesuchte Propaganda, die Müller hier ausübte, und die sich späterhin von da ausgehend in anderen, die sich anschlossen, in eben so vielen selbständigen Charakteren vermehrte und verjüngte, wurden neue Bahnen der Entwickelung thatsächlich aufgeschlossen, neue Wahrheiten des künstlerischen Ausdrucks und vor allen Dingen neue Möglichkeiten der farbigen Darstellung wurden gewonnen, die heute mit Recht zu den glänzendsten Errungenschaften der neueren deutschen Kunst gezählt werden. Adolf Bayersdorfer, der seinerzeit der litterarische Wortführer jener kleinen, aber schlagfertigen Münchener Truppe war, hat schon damals mit scharf voraussehendem Blick auf diese bahnbrechende Bedeutung Viktor Müllers und der Seinen hingewiesen. Und unmittelbar nach dem 1871 erfolgten Tode des Künstlers fand dasselbe Bewusstsein in edelster Form seinen Ausdruck am Schlusse der tiefempfundenen Strophen, die Martin Greif der Trauer um den Dahingeschiedenen widmete:

„Doch schwinde, Gram! — dem Wahren zugewendet,
Mit kräft'gen Sinnen, rein und ungeschwächt,
Hat opfervoll er seine Bahn vollendet,
Vorangestellt dem ringenden Geschlecht.
In wirrer Zeit war er herabgesendet,
Zu zeugen für der Schönheit ewig' Recht,
Ein hell entglomm'ner Stern auf dunkeln Wegen,
Die Kommenden urmächtig anzuregen."

Die Zeit zu Ende der fünfziger und zu Beginn der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts sah ausser den genannten Künstlern noch einige bedeutende Talente mehr in Frankfurt vereinigt, die durch die Pariser Schule hindurchgegangen waren. Wir nennen in erster Linie unter ihnen Wilhelm Lindenschmit, einen der vortrefflichsten Charaktere unter den Vertretern der damaligen deutschen Historienmalerei. Lindenschmit hat gleichzeitig mit Viktor Müller den Unterricht des Städelschen Instituts und später die Antwerpener und Pariser Studienzeit genossen, ist jedoch bereits 1853 nach Frankfurt zurückgekehrt, um später, im Jahre 1863, von dort nach München überzusiedeln. Wir nennen ferner Karl Hausmann, gleich den eben erwähnten beiden in Antwerpen und in Paris gebildet, von 1855 bis 1864 in Frankfurt thätig, dann als Direktor der Zeichenakademie in Hanau, ein bedeutendes koloristisches Talent, wenn auch die etwas überhitzte Farbengebung, die ihm eigen war, nicht immer angenehm an gewisse französische Modeliebhabereien seiner Zeit erinnert.

Und nicht nur durch Übertragungen solcher Art ist die künstlerische Aussaat von jenseits des Rheines nach Frankfurt gelangt. Eine Zeit lang hat auch der Meister, dem in Deutschland unter der jüngeren Generation wohl damals schon die meisten Sympathien gehörten, Gustave Courbet in eigener Person seine Werkstatt in Frankfurt aufgeschlagen. Es ist zwar kaum zu bestreiten, dass der um zehn Jahre später in München erfolgte Besuch Courbets in seinen Wirkungen eine grössere Tragweite gehabt hat. Dennoch war diese frühere Auslandreise, die ihn nach Frankfurt führte, von nicht geringerer Bedeutung für das einheimische Kunstleben dort und sie fügt sich nebenbei dem geschichtlichen Charakterbilde Courbets in überaus kennzeichnender Weise ein. Zu dem Streifzuge, den er 1858 nach Frankfurt unternahm, hatte der Maler Lunteschütz, ein aus der Franche-Comté gebürtiger,

* Diesen beiden, wie den gleichzeitig mit Thoma in Frankfurt thätig gewesenen und mit ihm befreundeten Künstlern ist ein besonderer Abschnitt gewidmet.



OTTO SCHOLDERER, SELBSTBILDNIS



HANS THOMA, RAUFENDE BUBEN (PHOTOGR. HANFSTÄNGEL)

damals seit langen Jahren am Orte ansässiger Landsmann des Künstlers, die erste Anregung gegeben. Die Reise galt vornehmlich der Ausbreitung seiner künstlerischen Ideen, die Courbet schon vorher in Aufsehen erregender Weise in Paris betrieben hatte und die er nun in Deutschland fortzusetzen gedachte. Er hatte sich in Frankfurt schon früher, im März 1852, durch eine in der Lederhalle veranstaltete Ausstellung eingeführt; da war das berühmte Gemälde, das „Begräbnis von Ornans" zu sehen gewesen, das mit dem gleich bekannten Bilde der „Steinklopfer" im Salon des Jahres 1851 dazu beigetragen hatte, die ersten stürmisch geführten litterarischen Fehden über die neue, von Courbet inaugurierte „Demokratie in der Kunst" zu entfesseln. Eine zweite, im Frühjahr 1858 im Frankfurter Kunstverein arrangierte Courbet Ausstellung enthielt das 1854 gemalte Bild der „Getreidesieberinnen", jetzt im Museum von Nantes, dann eines der famosen Jagdstücke des Meisters, mit einem Piqueur, der ins Horn stösst, und endlich eine Schneelandschaft.

Courbets Aufenthalt in Frankfurt dauerte einige Monate; soweit die vorhandenen zuverlässigen Anhaltspunkte ergeben, war er im September 1858 dort und blieb bis in den Anfang des Jahres 1859. Viktor Müller teilte mit ihm sein Atelier, und er hat in dieser Zeit, wenn wir seinen eigenen, brieflich niedergelegten Worten glauben sollen, „wie ein Neger" gearbeitet. Zwei umfangreiche Gemälde des Künstlers, bekannt unter dem Namen des „Cerf forcé" und des „Combat de cerfs" sind damals in Frankfurt entstanden. Dieses letzte befindet sich heute unter seinen Meisterwerken im Louvre-Museum. Beide sind aus den Eindrücken einiger grossen Jagden in der Umgegend hervorgegangen, zu denen Courbet, bekanntlich selbst ein leidenschaftlicher Jäger, eingeladen worden war. Von einigen anderen, gleichzeitig ausgeführten Arbeiten blieb eine Ansicht von Frankfurt mit der Mainbrücke in einheimischem Privatbesitz erhalten. Im übrigen gefiel sich der interessante Fremdling vortrefflich im Verkehr mit den Frankfurter Künstlern,

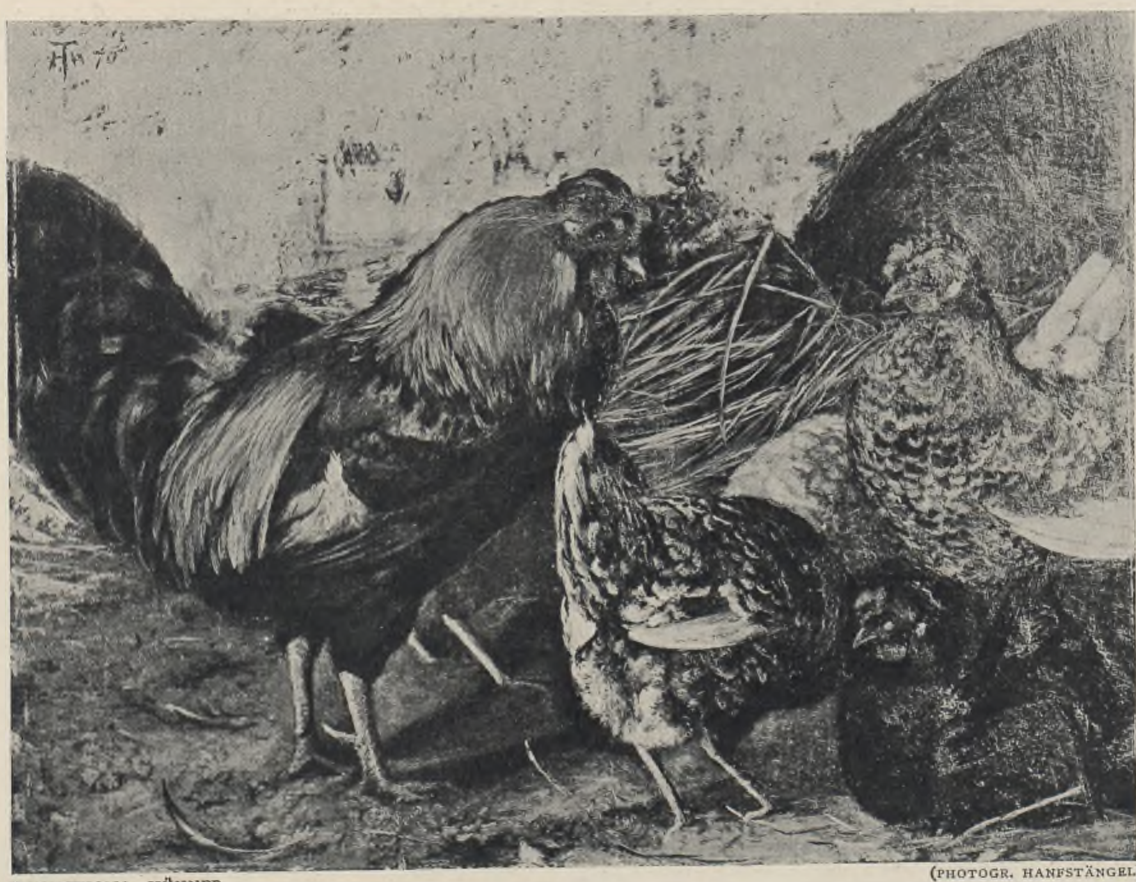
in deren Kreis er freundliche Aufnahme fand, und Staunen erregte dabei gerade so wie später in München die herkulische Gesundheit, womit er allnächtlich bis in den frühen Morgen hinein beim Glase Bier auszuhalten pflegte. Der eigentliche Zweck seines Kommens blieb jedoch, wie es scheint, unerfüllt; die Zeit war damals noch nicht reif für ihn, und das Verständnis, das er für seine Kunst in Frankfurt fand, scheint sich, abgesehen von einigen wenigen Verkäufen oder Aufträgen, nicht viel über den engsten Kreis der Berufsgenossen hinaus erstreckt zu haben.

Unter den Frankfurter Künstlern hat sich jedoch einer, der Kupferstecher Angilbert Göbel, der schon in einigen früheren Versuchen Beweise einer nicht gewöhnlichen Begabung für die Malerei gegeben hatte, mit rückhaltloser Hingebung an Courbet angeschlossen. Eine in lebensgrossen Figuren gemalte Bettlergruppe, die Göbel noch im selben Jahre vollendete, ist ein geradezu überraschendes Zeugnis für die zwingende Gewalt, womit sich die Energie und Fülle von Courbets Farbengebung in dem nur um zwei Jahre jüngeren deutschen Künstler ein förmliches Ebenbild geschaffen hat. Auch in seiner Zeichenweise hat sich Göbel, wie einige vortreffliche in Kreide ausgeführte Studienköpfe von ihm in der Sammlung des Städelschen Instituts erkennen lassen, das Courbet eigentümliche Verfahren mit dem breit ausgesponnenen Netzwerk seiner Schraffierungen Zug für Zug zu eigen gemacht. In seiner Malerei hat dieser Künstler das erwähnte, unter dem unmittelbaren Eindruck von Courbets Persönlichkeit entstandene Werk nicht mehr zu überbieten vermocht, mancher ansehnlichen Leistung unerachtet, die ihm auch später noch gelang. Das Beste von seinem Können hat er selbst wieder auf seinen Schüler Richard Marstaller vererbt, dessen ausgezeichnete Genrebilder unter den gehaltvollsten Schöpfungen der damaligen Frankfurter Schule genannt zu werden verdienen.

Endlich schliessen sich mit den Anfängen ihrer Kunst noch zwei an Jahren etwas jüngere Maler den unter französischem Einfluss gediehenen Frankfurter Kunstbestrebungen an: Otto Scholderer und Louis Eysen. In seiner Malerei ist Eysen verhältnismässig spät, dann aber allerdings auf eine Weise hervorgetreten, die ihn als die selbständigste Persönlichkeit dieses gesamten Kreises neben Viktor Müller erscheinen lässt. Früher hat sich Scholderer entwickelt; wir begegnen ihm als einem ausgereiften, bald in Frankfurt, bald in Cronberg und bald auf Reisen thätigen Künstler, schon seit dem Anfang der sechziger Jahre. Soweit sie sich an französischer Art gebildet haben, sind Beide, Scholderer und Eysen wiederum von Courbet ausgegangen. „Mein Mann ist Courbet“, schreibt Eysen an eine ihm vertraute Persönlichkeit gelegentlich einer Studienreise nach Paris, die er in den Jahren 1869 und 1870 unternahm: „was sagst Du dazu, dass ich endlich dazu gekommen bin, diesem ersten Maler des Jahrhunderts die Hand zu drücken!“ Bei Scholderer empfindet man die nach derselben Richtung weisenden Anregungen vor allen Dingen in einigen seiner zwischen 1860 und 1870 entstandenen eindrucksvollen Schwarzwaldlandschaften. Es ist das die erste Phase seiner künstlerischen Thätigkeit, die offenbar bedingt ist durch die Eindrücke einer 1857 bis 1859 nach Paris unternommenen Studienfahrt. Von 1868 bis 1870 hat Scholderer zum zweitenmale am gleichen Orte geweilt, hat damals aber vorzugsweise in dem mit Edouard Manet befreundeten Kreise verkehrt. Ein importantes Gemälde von Fantin-Latour, das unter dem Titel „Un Atelier aux Batignolles“ im Salon des Jahres 1870 erschien und heute der Sammlung des Luxemburg-Museums



LOUIS EYSEN, DIE MUTTER DES KÜNSTLERS (PHOTOGR. BRUCKMANN)



HANS THOMA, HÜHNER (PHOTOGR. HANFSTÄNGEL)

angehört, bietet in der Hinsicht ein auch für uns interessantes geschichtliches Erinnerungsbild. Man sieht hier Manet im Vordergrunde an der Staffelei sitzen, umgeben von Zola, Monet, Renoir, Bazille und anderen Anhängern der von ihm geführten jugendlichen Künstlergemeinschaft, die sich damals als die realistische, später als die impressionistische bezeichnete, und hier, unter den Intimen des Manetschen Kreises ist auch Scholderer zu finden; er ist, von links gezählt, der erste in der Reihe der stehenden Figuren. Es hat sich damals insbesondere zwischen ihm und Fantin-Latour eine fürs Leben dauernde Freundschaft geknüpft, wie denn auch beide Künstler in ihrer feinen, zurückhaltenden und überaus sorgfältigen Arbeitsweise vieles gemein hatten. Unter den öffentlich zugänglichen Werken Scholderers legt namentlich das schöne und frühe, übrigens von Courbet schon ganz unabhängige Selbstbildnis, das neuerdings in die Galerie des Städelschen Instituts gelangt ist, für diese Wahlverwandtschaft das nachdrücklichste Zeugnis ab. Mit Manet und Fantin-Latour teilte Scholderer ausserdem die Neigung zur Stillebenmalerei, und zwar liess er sich dabei, wie diese, nicht selten an den denkbar schmucklosesten Arrangements von Blumen und Früchten genügen, die er mit ungemein delikater Wertung der stofflichen Elemente wiederzugeben wusste. Nicht auf französische Einflüsse ist dagegen wahrscheinlich das lebensvoll gemalte Interieur mit dem Violinspieler am Fenster, von 1861, zurückzuführen, das durch die Jahrhundertausstellung bekannt geworden ist. Mit seiner treffenden und unbefangenen Beobachtung der vereinigten Wirkungen von Luft und Licht gehört dieses Bild in die Kategorie jener frühen und durchaus selbständig behandelten Probleme der Beleuchtung, in deren Art zu ungefähr derselben Zeit und schon vorher nicht wenige auf deutschem Boden und ohne nachweisbaren Zusammenhang mit gleichgerichteten französischen Versuchen gelöst worden sind. Will man jedoch, was nebenbei unverwehrt ist, irgend welche sonstige Beziehungen in dem Werke vermuten, so kann dafür nur Viktor Müller in Betracht kommen, mit dem Scholderer schon damals eng befreundet, später auch verschwägert gewesen ist, und an dessen



GUSTAVE COURBET, KÄMPFENDE HIRSCHE

Palette die farbige Behandlung des Bildes allerdings stark erinnert.

Louis Eysen hatte, ehe er in der Malerei seinen wahren Beruf erkannte, die Holzschneidekunst betrieben; erst bei Gelegenheit des oben erwähnten Studienaufenthaltes in Paris fasste er, auf Schreyers Anraten, den Entschluss, zu dem neuen Fache überzugehen, und unter Scholderers Anleitung, später in Bonnats Atelier, wurde der Grund zu seiner ferneren Ausbildung gelegt. Auch mit Leibl, der damals in Paris weilte, kam er vorübergehend in Berührung. Noch vor dem Kriege liess sich dann der Künstler in Frankfurt und später in Cronberg nieder, bis ihn Gesundheitsrücksichten zwangen, seinen Wohnsitz nach Meran zu verlegen. In Frankfurt hat er in der letzten Zeit, die er dort zubrachte, noch die Niederlassung von Thoma mit erlebt, auf den er grosse Stücke hielt und dessen Persönlichkeit auch seinem eigenen künstlerischen Naturell in hohem Masse entsprach. An Thoma erinnert er vornehmlich durch die bezeichnenden Züge einer Meisterschaft, die sich dem Beschauer nicht aufdrängt, sondern die sich suchen lassen will. Der solide Besitz an Technik, den Eysen von Paris mitbrachte, hat im übrigen nur zur Reife gebracht, was in ihm war; so ist er auch niemandes Nachahmer geworden. Was er hat, hat er im wesentlichen aus sich selbst. In seinen Landschaften, seinen Stilleben, wie in den prachtvollen lebensgrossen Studienköpfen, wozu er sich die Modelle unter den Bauern der Meraner Gegend aussuchte, und wo immer er sonst seine fleissige Hand angelegt haben mag, überall tritt uns der nie ermüdende Trieb dieses Wirkens aus eigener Kraft entgegen: ein Auge, das durch kein Medium einer äusserlichen Gewohnheit oder Erziehung geblendet ist, ein zart empfindender und gerader Sinn: kurz ein ganzer Künstler, an dem kein Falsch ist.



WILHELM VON LINDENSCHMIT JUN., STUDIENKÖPFE (PHOTOGR. BRUCKMANN)



REMBRANDT, LANDSCHAFT MIT RUINE AUF DEM BERGE (PHOTOGR. HANFSTÄNGEL)

REMBRANDT
IM MUSEUM ZU KASSEL

VON

JAN VETH

(SCHLUSS)



Es war unter den sonderlichen Kunstfreunden, die ich auf verschiedenen Wegen getroffen habe, ein Mann, der sich einbildete, Rembrandts Rätsel gefunden zu haben. Das Wunder, sagte er, läge in dem Ausstrahlungsvermögen seiner Farben und nie sei jemand dahinter gekommen. Er jedoch hätte das Geheimnis entdeckt. Rembrandt sollte auf einer Untermalung mit einer bestimmten Leimfarbe gearbeitet haben, um darüber weg dann mit Ölfarbe zu lasieren. Jahrelang hat mein Sonderling nach der Zusammensetzung dieser Leimfarbe gesucht und die Grundstoffe verfolgt, die dazu nötig sein könnten. Durch das Wirtschaften mit den Stoffen hat er sich eine Bleivergiftung zugezogen, wodurch er lange

Zeit nicht arbeiten konnte. Als er wieder auf dem Posten war,begann er von neuem. Er begab sich daran, Rembrandt nach dem von ihm wiedergefundenen Verfahren zu kopieren, und schwebte in Entzücken über die Resultate, die andere jedoch nicht so grossartig fanden. Ich weiss nicht, was noch aus dem hartnäckigen Alchymisten geworden ist, aber der arme Don Quichotte gehörte zu den Leuten, die auch glauben, Rembrandt hätte technische Geheimnisse beim Radieren gehabt und die nicht begreifen können, dass Technik und Idee untrennbar sind und dass nicht positiv aber geistig in jedem Genie ein Zauberer steckt.

In dem „Thal mit Ruine auf dem Berg“ findet man ein sprechendes Beispiel für das Unerforschliche der Wirkung von Rembrandts Kunst. Nicht die nachweisbaren Farben, noch die sachliche Vorstellung erklären die hohe Rhythmik des so wohlthuenden Bildes.

Schräg durch den warmgetönten Vordergrund hin fliesst ein Fluss, an dessen linker Seite entlang ein dunkel gehaltener und als Repoussoir dienender Fusspfad führt, auf dem ein Mann in Rot, auf einem schwarzen Pferd von uns wegreitet. Am Ufer sitzt, im Schilf kauernd, ein Angler. Nahe daran wird das Wasser im Vordergrund durch zwei Schwäne belebt.

Am Ufer gegenüber liegt ein Boot mit umgelegtem Mast und zwei Männern. Etwas weiter oben scheint sich ein schmales Gewässer durch eine Schleuse in den Fluss zu ergiessen. Der kleine Wall fängt da einen hellockrigen Lichtstreif, der den stärksten Accent in dem zusammengestellten, aber doch im Ton gehaltenen Vordergrund bildet. Mehr seitlich, an der rechten unteren Ecke, ragt in phosphorescierendem Halblicht eine etwas hinfällige, hölzerne Mühle empor, umgeben von einer Gruppe niederer Häuschen, die nach hinten in schwerem Gebüsch verschwindet.

Nach links reicht eine solche Baumgruppe bis zu der hohen steinernen Bogenbrücke, die, wieder an einige kleinere Gebäude sich anschliessend, über einen Fluss führt. Eine dunkler beschattete Abzweigung dieses Gebüsches führt tiefer hinein nach dem friedlichen Mittelgrund des Bildes. Dahinter, halb verborgen, wieder rotgedeckte Häuschen mit der Andeutung eines Wassermühlenrades. Und von diesem Plan aus steigt man rechts über eine Art Aquädukt nach einem Hügel, auf dem die schön gezeichneten Ruinen einer Tempelstätte, wie Edelsteine, die im späten Licht glühen, hoch gegen den erlöschenden Elfenbeinhimmel gereiht liegen.

Nach rechts erhöht sich der Hügel zu einem felsigen, das Gemälde dunkel abschliessenden Bergrücken, über den eine düstere Wetterwolke wegzieht, und links bleibt eben der Ausblick offen in die duftig graugrün schimmernde Ferne.



REMBRANDT, WINTERLANDSCHAFT (PHOTOGR. HANFSTÄNGEL)

In dem fahlen Oberlicht, auf einer blassroten Tapete, unter einem rubensartig farbenfreudigen Van Dyck, zwischen der bilderbuchartigen Buntheit eines kuriosen Teniers und einem übrigens schönen Ostade aufgehängt und von einem schweren Rahmen umschlossen, kommt die Tonalität dieses Bildes, die viel bescheidener ist als die von Rembrandts köstlicher kleinen Winterlandschaft im selben Museum, nicht wirklich zu ihrem Recht. Aber vertieft man sich hinein, so gerät man in Staunen, welchen Reichtum die einfache Skala bietet. Auch an dem grossen Seelendurchdringer, den die neuere niederländische Malkunst hervorgebracht hat, haben wir ein Beispiel von dem Fliehen aller offenen Farbe, um dadurch in dem Totalton nur ein reineres Ausdrucksmittel für prächtige Visionen zu finden. Es ist blos ein anderes Instrument, auf dem der Maler so spielt, aber vor diesem Rembrandt fragt man sich: ist es eins von minder mächtigem Klang?

Oder geben nicht die unendlichen Nuancierungen von wonnigem Dunkel und tiefer Goldbronze, von braunem Ocker und zartem Bister, von sanft glühendem Grau und roter Sepia, durch verblasstem Lapis Lazuli und warmem Rot und Olivgrün nur eben rehaussiert und von gerösteten Ambertönen ganz durchschmort, zusammen einen Reichtum und eine Tiefe, vor welchen eine weitere Farbenskala häufig weichen muss!

Das ganze Kolorit besteht schliesslich aus nichts anderem, als aus dem guten Zusammenfügen befreundeter Farben, wovon Hoogstraeten spricht; aber in dem Gedämpften, Verhaltenen liegt ein musikalisches Ineinanderstreichen zu so mächtigen Akkorden, wie man sie bei den Malern der ungebundenen Farbe kaum antreffen wird.

Man hat sich oft darüber gewundert, dass der Mann, dessen Porträts und biblische Vorstellungen auf einer krassen Realität basieren, in seinen gemalten Landschaften nicht die Wirklichkeit wiedergiebt, wie sie unsern Augen erscheint. Aber, scheint solche Landschaft auch zum Teil auf Konvention zu beruhen: was thut das, wenn die Konvention solch mächtigen Lebensatem erhielt, wenn sie zugleich so dröhnend von Kraft, und doch so zart, so sanft, so schmelzend sprechen konnte. Übrigens, mit welchem Recht wird hier von Konvention geredet, nur weil Rembrandt die Lokalfarben in den musikalischen Totalton verschmelzen lässt, weil er felsartige Berge, Ruinen und Cypressen im Hintergrunde zusammenbringt mit dem Fluss, der Brücke, der Windmühle des Vordergrundes, weil er in einem Bilde giebt, was weder er noch wir je bei einander gesehen haben? Aber er schmiedet das Auseinanderliegende zusammen in einen schwer getragenen Traum, so wie er immer das Leben von hier und dort, von gestern und von morgen in breitgeflügelten Rhythmen zu tieferer Deutung zu erhöhen weiss. Die Berge waren einfach die Dünen seiner Heimat, feierlicher ausgebaut, und ihre Silhouette ist schliesslich zu keinem andern Zweck angebracht, als um seinem Himmel einen seltsameren Glanz zu geben. Schauderndes Gebüsch, chaotische Wälder, herabstürzende Ströme, spukende Ruinen, lockender Azur und klagende Wolkenschleier sind in solchen Gemälden nicht ihrer selbst willen da; aber ihre Stimmen scheinen in Rembrandts stolzen Neuschöpfungen der Natur aufzuschreien, zusammenzurauschen, anzuschwellen zu einem einzigen prächtigen, leidenschaftlichen Orgelton.

Die Frage ist, ob nicht gerade die gemalten Landschaften den Schlüssel zu Vielem in Rembrandts geistigem Arbeitsprozess bieten und ob er nicht auch sonst immer mehr im tieferen Sinne wahr als im engeren Sinne wirklich gewesen ist: ob wir in Rembrandt nicht über den Anschauer hinaus noch den Seher zu begrüssen haben.

Sind, einen Saal weiter, die wunderlichen Architektur-Arabesken hinter seinem Porträt des Jan Krul, oder ist im selben Saal die viel reicher gegliederte Halle hinter dem unendlich viel schöneren „ausgehenden Herren in schwarzer Seide" der wahrgenommenen Wirklichkeit entlehnt?

War die Sphäre der Rührung, in die wir ihn schon seine frühen Werke tauchen sahen, unmittelbar angeschaut oder dichterischen Ursprungs?

Bot Saskia als Braut nicht viel mehr eine märchenhafte Apotheose als ein Porträt?

Ist nicht das ganze Missverständnis, das die Nachtwache immer und immer wieder hervorgerufen hat, vor allem darin zu suchen, dass man in ihr die konkrete Abbildung einer wirklichen Handlung, anstatt einer prächtigen Vision sehen wollte?

Konnten wir in der Holzhackerfamilie mit all ihrer zarten Gefühlsdeutung etwas anderes finden als die süss-beängstigende Veranschaulichung eines symphonischen Traumbildes?

Was hat der lebensmüde Wächter, der unter einem schweren Harnisch gebeugt und mit noch schwererer Gedankenlast über seinen ermüdeten Brauen so wenig soldatesk auf einen unwahrschein-

lichen Speer gelehnt dasteht, was hat diese rätselhaft posierende Figur, die doch so viel menschliches Weh ausdrückt, eigentlich mit der direkt erkennbaren Wirklichkeit zu schaffen?

Weil Rembrandt die Natur zu durchdringen wusste wie kein Anderer, hätte er, der Synthetiker par excellence, sich blos an ihren Anblick halten sollen?

Hat er nicht das Prahlende des Sonnenscheins dem Abgestimmten der Dämmerung vermählt, Tradition und Ketzerei harmonisch gemengt, die grössten Wagnisse in einen träumerischen Nebel getaucht, die Kraft des Adlers der Sanftheit des Schwanengefieders zu paaren verstanden?



REMBRANDT, DER WÄCHTER (PHOTOGR. HANFSTÄNGEL)

Es kommt alles darauf hinaus, dass es ihm niemals um die textuale Wiedergabe eines Stückes wirklicher Natur zu thun war, und in Landschaften wie dieses Thal und wie die berühmte Mühle bei Lord Lansdowne, ist es vor allem das melodische Nachklingen des bewegten Tages in dem Scheidelied des ruheverheissenden Abends, das er unvergleichlich verherrlicht hat.

Wie dieses Thal mit der Ruine zu des Meisters schönsten Landschaften gehört, so kann man das Porträt des Nicolaus Bruyningh zu seinen allerköstlichsten Bildnissen zählen.

Wir wissen ungefähr nichts davon, was für ein wirklicher Mensch hinter der rätselhaften Er-

scheinung des Kasseler Bildes gesteckt haben mag. Wegen der selten intimen Auffassung sollte man das Stück eher für das Bildnis eines vertrauten Freundes halten, während bei Nicolaus Bruyningh, den es doch wohl authentisch vorstellen soll, nichts auf irgend eine engere Beziehung zum Künstler schliessen lässt.

Und doch: wie wenig als gut aufgemachtes Auftrag-Porträt malte Rembrandt diese Sphinx. Wie ganz aus reiner Eingebung, wie unumwunden, wie gerade heraus. Der Kopf ist in eine rötliche Untermalung, ohne vieles Suchen, wie bei einem Gesicht, das man durch und durch kennt, aus wenigen vollen, graugrünen und lichtockrigen breitborstigen Strichen, mit vollkommen beherrschter Leidenschaft, in dünnflüssigem Auftrag ohne nachweisbare Methode nahezu al prima gemalt. Nur die fetten Lichtflecke auf dem umgeschlagenen Kragen bringen noch etwas Glut in das ziemlich einfarbige Gesicht. Von näherem Feststellen, Hinzuthun oder Repentirs spürt man nichts. Es scheint keine kühlere Kontrolle durch die breite Zeichnung hindurch. Nur massvolles Streichen, elastisches Pinselwippen, subtiles Schieben. Der mehr nach unten und quer heraussehende Blick des rechten Auges ist nicht präzisiert. Das linke Auge, das wohl allzu dicht an der Nase stehen mag, erhielt über dem Augenlid einen etwas zu schweren Hieb mit dem Pinsel. Die Nase ist wenig durchmodelliert. Die linke Backe ist auffallend flach gelassen. Und die ganze Figur ist wie eine klangreiche Begleitung von bronze-durchglühten schwarzen Tönen zu diesem beinahe Grisaille-Kopf hingestrichen.

Wollen wir aber ohne Vorbehalt an die objektive Wirklichkeit dieses Konterfeis glauben, dann muss dieser Nicolaus Bruyningh ein wahrhaft sublimer Träumerkopf gewesen sein, ein fahrender Ritter vom Geiste, ein sanftmütig verirrter Nachtwandler, ein zarter Alchymist, ein Geisterseher, der etwas in seinem Blick hat von Einem, der da irgendwo fern vor sich hin einen geheimsinnigen Bach rauschen hört, und dem Brunnen nachspüren will, aus dem der Bach hervorfliesst und der wohl vermutet, dass der rauschende Quell der Quell des Lebens selbst ist.

Ein stärkerer Atemzug ist jedenfalls nie von einer einfacheren Malerei ausgegangen, und es fragt sich, ob hinter Mona Lisa's Lächeln tieferes Leben wohnt als hinter den, zwischen den weichen Zweifelzügen wundersam gewölbten Lippen dieses sanften Rätselmundes.

Es ist im Casseler Museum nur noch ein Bild von Rembrandt, das nach dem Bruyningh zu besonderer Betrachtung lockt. Es ist wahr, das Selbstporträt von 1654 mit seinem still-siegreichen, beinahe freundlichen Ausdruck ist von prächtig schwerer, eingesogener Kraft. Aber es kann nicht als ganz intakt gelten, und man findet in der Reihe von Bildnissen, die der Maler in diesen Jahren nach sich selbst gemacht hat, doch verschiedene, die von noch grösserer Bedeutung sind.

Den Wächter erwähnte ich schon. Wäre es denkbar, dass Rembrandt Shakespeare gelesen hätte, so würde man bei Gestalten wie dieser und bei dem in fragendes Sinnen verlorenen jungen Mann im Harnisch (Glasgow), der uns berührt wie die durch einen köstlichen Zauberspiegel hervorgerufene Fata morgana eines farbendurchtränkten Wehmutstraumes, und bei dem wie aus einem Rausch von sonorer und hochstrebender Schönheitslust geborenen polnischen Ritter (bei Graf Tarnowski), diesem stolzen jungen Mann, der auf dem königlichen Pferd so sieghaft in die Welt reitet, an schöne Paraphrasen auf König Macbeth und Hamlet und Heinrich IV. denken können.

An dem Porträt des sogenannten Architekten, worin Bode den Apostel Bartholomäus vermutet, gehe ich stillschweigend vorüber. Ich möchte den Schöpfer dieses im Farbenton schönen, im Ausdruck stumpfen Bildes eher in der Richtung des Maes oder Fabritius gesucht sehn.

Und die zwei kleinen Greisenköpfe sind schöne Bildchen, mit denen der Privatliebhaber glücklich wäre, womit man sich aber nicht abgiebt, wenn man sich dem mächtigsten von Rembrandts Gemälden aus dieser Elitesammlung nähert: dem spätest datierten (1656) seiner hier befindlichen Werke, dem grossen Stück: Jakobs Segen.

Die Tage sind mir noch erinnerlich — für alles giebt's ein Alter — als dieses Bild mich befremdete, mich auf Distanz hielt, mich beinahe erschreckte. Das zehn Jahre frühere Stück der Holzhackerfamilie mit seinen leiseren Schmeicheltönen heimischen Zaubers zog mich mehr an. Jetzt ist es anders. Vierzehn Tage hintereinander habe ich jeden Morgen dem Jakob meine Aufwartung gemacht, und niemals werde ich vergessen, unter welchem Bann das rauhe Gemälde mich gehalten hat. Laien meinen, es sei wild auf die Leinwand geschmiert. Sie begreifen nicht, was sie sehen. Sie verstehen nicht, dass, wie Rembrandt selbst sagte, „ein Stück vollendet ist, wenn der Meister sein

Vorhaben darin erreicht hat", aber dass seine Absicht in solchem Gemälde eine ungekannt hohe war.

Durch die einfach erhabene Zusammenfassung hin zucken Lichter, schimmern Kostbarkeiten, träufelt wunderbare Saftigkeit, schneiden gewaltige Schrammen: so, wie der Glanz von matten Tierfellen, wenn Edelsteine sie durchfunkelten, ist nur die am allerreifsten ausgekämpfte Malerei. Mag der durchwühlte Kopf des Erzvaters mit Kreuz- und Querhieben zusammengefasst, mögen die Hände, die Rembrandt sonst so subtil im Ausdruck machen konnte, mit raschen Klecksen hingeschmiert, mögen die Gesichter der Kinder zu wenig ausgeführt sein und zu nahe in Jakobs Seite eindringen, mag es unerklärlich scheinen, wo Jakobs linkes Bein bleibt und wie das Bett steht: ein Bild wie dieses lauert nicht auf gefällige Reden oder Besprechungen; aber es ist schwer erfüllt vom Atem alttestamentarischer Grösse, und die Tragweite des Geschehens ist enorm.

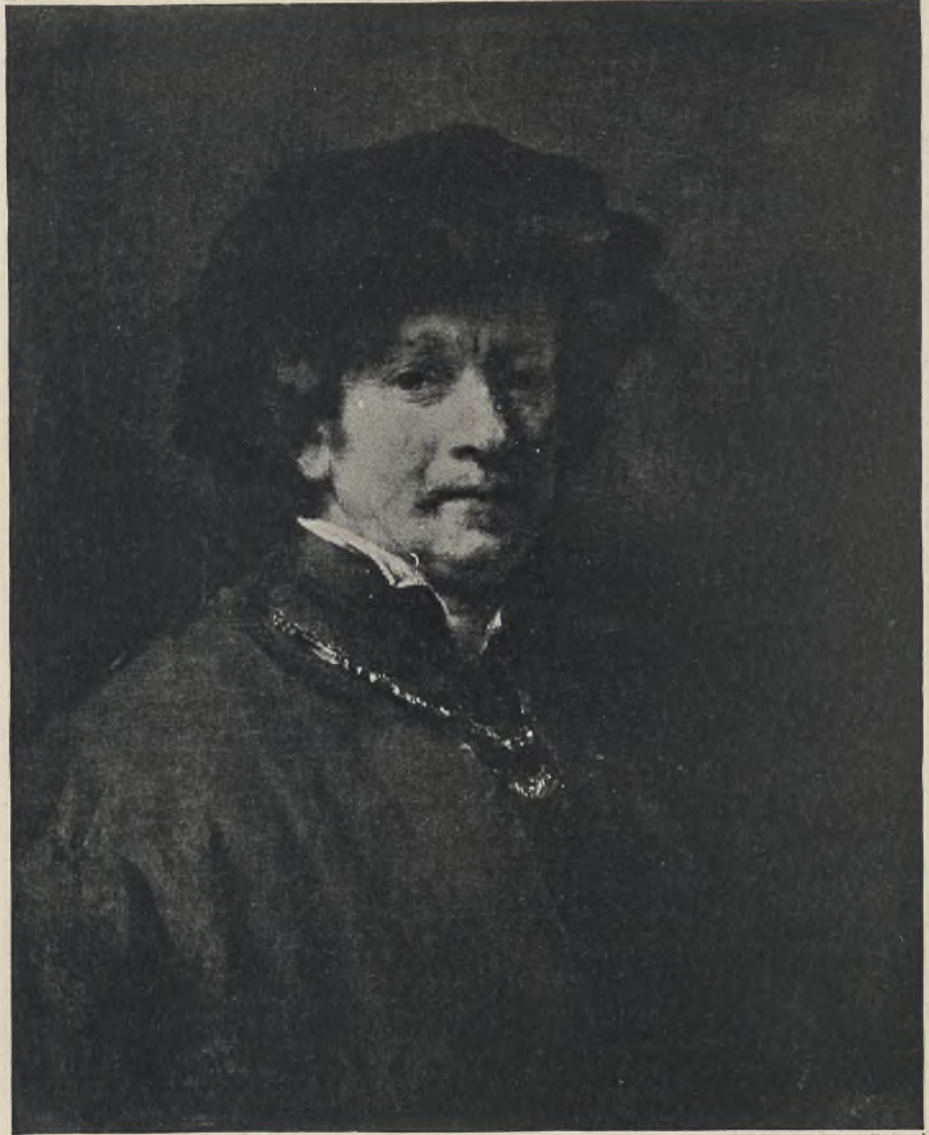

REMBRANDT, NICOLAUS BRUYNINGH (PHOTOGR. HANFSTÄNGEL)

So wie Jakob selbst einmal mit Gottes Engel rang, so hat der Maler hier heftig und verzweifelt mit seinem Stoff gerungen und während er dieses Werk schuf, das mit grösserem Werkzeug als mit dem Malerpinsel zusammengehauen scheint, muss etwas in ihm gerufen haben gleich dem herrlichen: „ich lasse dich nicht, du segnest mich denn".

Jakob hat sich mit schwerem Kraftaufwand in seinem Bett aufgerichtet, und stützt sich auf den linken Ellenbogen, der nicht zu sehen ist. Die grosse Lichtpartie seiner mit Schafwolle bekleideten Schulter, das Fuchsfell, das ihm über den Rücken hängt und das weisse Kissen hinter ihm sind von schäumender Reife.

Aus den tiefen dunkeln Höhlen seines grandios ausgehauenen, fast assyrischen Kopfes, dröhnt die düstere Macht des begnadeten Patriarchen, die noch barscher herauskommt neben der milder durchwühlten Blondheit von Josephs mehr höfisch kosmopolitischem Menschenkennergesicht, das Rembrandt während des Malens (die Repentirs sind sichtbar) dichter an den Kopf des Vaters angeschmiegt hat. Es ist der Joseph, der den alten Mann

angeschlossen ist, durch einen schweren Schlagschatten sogar davon getrennt wird. Nicht mit Unrecht wurde bemerkt, dass die exotische Figur einer der zehn bekannten, sogenannten Grafenstatuetten des Jacques de Gérines entlehnt sein müsse. Aber wie sehr vergeistigt wurde dann das Motiv des prächtigen Figürchens. Die Hände vor dem Schooss gefaltet, den absonderlich beleuchteten Kopf leise gesenkt, so steht sie da in feierliches Nachdenken versunken mit ihren tiefen dunkeln Augen vor sich hinsehend, über ihre Kinder hinweg in die leere Ferne wie in die Zukunft späterer Geschlechter.



REMBRANDT, SELBSTBILDNIS (PHOTOGR. HANFSTÄNGEL)

Aber dieser fremde sybillenartige Blick der Asnath ist der Blick von Rembrandts Kunst selber, die tiefer und weiter schaut als unsere armen, durch Schein verblendeten Menschenaugen, — die jedes Ding im Raum und jede Handlung, jede Gemütsregung wie ein Kettenglied jenes Einen und unteilbaren Ganzen sehen lässt, die in dem Heute das Gestern und das Morgen zu fühlen giebt, die in dem eminent Sichtbaren das Unsichtbare, in dem scharf Gekennzeichneten das Übersinnliche verrät, die hinter all dem aufblitzenden und flitzenden Ereignen der dauernd bewegten Wirklichkeit, mit ihrer Pein und ihren Freuden, ihrem Glanz und ihrem Düster den stetigen Strom des Unermesslichen, düster Ewigwährenden offenbart.

beim Segnen sacht leiten will, während er ihm den Rücken stützt. Sein demütiger Ausdruck ist überherrlich. Wenn Nicolaus Bruyningh nicht ein fremder Auftraggeber aber ein Freund von Rembrandt gewesen ist, dann hat er diesen vornehmen Träumer auch für den sichtlich nach der Natur gemalten Joseph posieren lassen.

Ein grosses Wunder ist die Gestalt der Asnath, die pictural nicht der lichtdurchglühten Gruppe



REMBRANDT, JAKOBS SEGEN

PHOTOGR. HANFSTÄNGEL

AUS DEN HINTERLASSENEN SCHRIFTEN

VON

PHILIPP OTTO RUNGE

(SCHLUSS)



ieber! was haben wir für einen gewaltig schönen Frühling, und einem armen Menschen wie mir, der so zwischen den kalten Mauern herumspatzieren muss, wäre es gar nicht zu verdenken, wenn er den eigennützigen Wunsch hätte, die ganze schöne Natur zu umfassen und mit zu Hause zu nehmen; es ist doch die lebendige Natur allein, die so gewaltsam auf einen würkt, dass man vor Freudigkeit niedersinken möchte; und dir möchte ich um den Hals fallen, dass du mich so lieb hast.

Du denkst aber doch wohl zu gut von mir, und ich will es mir am meisten wünschen, dass du einmal ganz mit Recht so von mir denken könnest. Es geht doch auch so nicht mit der Kunst, wie ich dachte, als ich dir meinen lezten Brief schrieb; man kann in der Spannung und vollen Lebendigkeit der Phantasie und Empfindung wohl recht gute und grosse Ideen haben, aber zur Ausführung derselben gehört doch eine ganz ruhige Stimmung und viel Geduld; aber doch werden, wie ich auch sagte, in der Spannung die schönen Bilder entworfen, die hernach, wenn es sich damit etwas gelegt hat, ausgeführt werden, und in einem jeden solchen Kreislaufe, wenn man auf sich Achtung giebt, kommt man doch im Ganzen immer um einen Schritt weiter. Wer nun nur immer Zeit hat, hiebey alles zu benutzen und zu bedenken, der ist wohl daran. — Morgen ist Johannis!

Wenn ich doch nur so weit wäre, dass ich recht hinter die Handgriffe der Mahler und Zeichner kommen könnte, und wenn sich doch einer in dieser Hinsicht für mich recht interessiren wollte! Was die Phantasie, Ideen, überhaupt die Erfindung anlangt, damit denke ich, ohne Ruhm zu melden, nicht stecken zu bleiben. — Ich möchte dich etwas fragen, womit ich mich schon lange herumschlage und möchte wissen, ob es dir damit auch so wäre: Sieh', wenn ich etwas sehe, es mag nun seyn ein schöner Baum, ein schönes Gemählde, ein schöner See, ein Mädchen, Knabe oder Mann, eine Säule, Sachen, die gar nicht zusammen zu gehören scheinen, ja ich möchte sagen ein Thier, wenn auch noch so gemein, es ist mir in allem, selbst in einem Stück Holz, bisweilen wie ein Wesen, was allem gleich eigen ist, und worin alles und jedes zusammenhangt, ich weiss nicht, wie ich es nennen soll, ich könnte sagen der lebendige Geist Gottes, der uns aus allem hervorleuchtet.

Mir ist doch immer als wäre es nichts, wenn man auf der Welt nicht weiter kommt, als dass man sich ernähren kann, man muss doch wohl noch etwas mehr und kein Gedanke kann mich mehr erschrecken, als wenn ich mich am Ende meines Lebens nur durch die Welt geholfen hätte. Ich will gewiss alles thun, was in meinen Kräften steht, bin aber gewaltig neugierig, wie es in der Zukunft werden wird, so dass ich mich bisweilen wundre, dass ich selbst es nun bin, auf den ich neugierig bin.

Uebrigens nur noch einiges wegen der Mahler, die Sie anführen. Sie haben den guten Rembrandt vergessen, und gethan, als ob er gar nicht in der Welt wäre. Mich dünkt, jeder grosse Mahler hat so seine Liebhabereyen gehabt; in allen Dingen ist doch keiner der grösste gewesen. So gross Rafael im Ausdruck und in den reinen Formen seiner menschlichen Figuren ist, eben so gross, dünkt

mich, ist Rembrand in dem bezaubernden Lichte seiner Werke, so komisch er auch bisweilen in seinen Figuren uns vorkommt, und wenn es bey ihm alles nach der Holländischen Kleidung schmeckt, so sieht man doch an dem Licht, das er über diese Figuren ausgiesst, den gewaltigen Geist, der mit eben der Sicherheit hindurch in das innerste unsrer Gefühle zu dringen weiss, es eben so sehr in seiner Gewalt hatte, wie Rafael in seinem Fach.

Mir träumte, auf der Akademie war auch ein alter Schulkamerad von mir, dieser arbeitete an einem Oelgemählde, worauf er entsetzlich viele weisse Farben setzte. Ich stand hinter ihm und getraute es mir nicht, ihm zu sagen, dass das sehr dumm sey. Nun kam Rembrandt, das war der Professor; der ging gekleidet wie die Hohenpriester auf seinen Bildern, war auch ganz in so ein heiliges Dunkel gehüllt; mir schlug das Herz, als ich ihn sah. Er sahe die Sachen an, die mein Freund gemacht hatte, und gerieth in schreckliche Aufwallung; er hielt eine ziemlich lange Rede, die ungefähr dahinaus lief: „Mit grässlicher Kälte ergreift ihr Buben das Werkzeug, welches euch die Muse darreicht, und so kalt, wie euer Herz ist, streicht ihr den Kalk dahin, und wollt mit eurem armseligen Verstand ergründen, was die Empfindung der ganzen Welt noch nicht erschöpft hat." Ich weiss nicht, was er noch sagte, aber ich fühlte es tief in meiner Seele; er sagte das zu meinem Freund, der vor Zorn, dass seine Sachen nicht gelobt wurden, alles zerriss. Rembrand sagte darauf, dass dieses ganze Geschlecht es nicht werth sey, dass sie die alten Bilder noch hätten, und ging in den Himmel zurück. Ich konnte mich nicht halten; auch auf mich war sein Fluch gerichtet; mir war, als ob meine Seligkeit auf dem Spiel stünde; ich sank zurück, es schien mir Traum, und aufzuhören, Mit einemmal glaubte ich mich erwacht, und sahe, dass R. in eine Thür hineingegangen war, ich dachte: du sollst zu ihm gehen, und dich ihm ganz anvertrauen, wie du bist. Als ich in die Kammer kam, sass er vor einem seiner Gemählde und weinte; mir vergingen die Sinne, als ich ihn weinen sah. Ich fiel ihm zu Füssen, er sah mich an, und wir sagten uns nichts, aber wie es in seinem Gesichte war, und wie ich an seinen Hals gekommen bin, weiss ich nicht mehr. Ich weinte laut, und er nannte mich seinen lieben Otto; ich kann's mir nicht denken, dass ich je ein so seliges Gefühl gehabt; ich fühlte, da ich erwachte, noch, dass ich viel geweint hatte; auch ist mir nie ein Traum in solchem Zusammenhang passirt, und alles so deutlich; er hing ganz damit zusammen, was ich gestern Abend dachte, und womit ich einschlief; aber meine Erzählung davon ist nur fade, und kann Ihnen nicht den Begriff davon geben, wenn Sie nicht grade gestimmt sind.

. . . . Mir kommt es sehr sonderbar vor, dass die jungen Leute erst nach den idealischen Köpfen zeichnen sollen, worin doch alles, was sie ausdrücken sollen, weit schwankender oder allgemeiner ist. Ein individueller Ausdruck muss uns anfangs weit mehr reizen, und ich glaube, wir können nur durch die vielen individuellen oder durch vieles in der Natur selbst die idealischen verstehen lernen.

So wundern sie sich und ist ihnen unbegreiflich, wie ich das habe machen können, was in meinem Bilde ist; sie meynen, ich habe es von Andern genommen, und sie sehen ja doch, dass ich nichts gelernt habe, und keine grossen Werke besitze, und gesehen habe; und kommen nicht darauf, dass der Mensch die Welt in sich trägt, wenn er sie liebt. So, wenn sie glauben könnten, sie wollten mich muthlos machen, und zu Andern sagen, es ist nicht von ihm selbst, bestätigen sie mich in meinem Innern.

Es giebt nur zweyerley in der Welt, das einen Menschen bestimmt: das Alte zu erhalten, oder das Neue zu fördern. In beiden Fällen müssen wir uns selbst deutlich verstehen: im ersten, um erst recht zu erkennen, was die Alten gedacht haben; und im zweyten den Zusammenhang aller dieser Gedanken mit einem grossen Gedanken in uns, der einen andern Zusammenhang, den des Ganzen mit unsrer eignen Seele, und das Neue erzeugt.

Lieber Vater, verzeihen Sie mir es, wenn ich jetzt ein wenig toll bin, ich bin es doch bloss für mich; aber das Herz schlägt mir in den Hals hinein, von Morgens, wenn ich aufwache, bis Abends spät. Es kann Keiner in einer angenehmeren Haut stecken, wie mir meine ist; was mich aber am meisten freut, ist, dass in Freude wie Leid mir alles nur desto besser von der Hand geht, und ich immer weiss, wie es in mir zugeht. Mir ist, als könnte ich Berge versetzen, und wenn ich mir etwas zu machen vornehme, geht es auch. Ich

spüre es sehr wohl, dass man bey solcher Gelegenheit übermüthig werden kann, da lese ich denn fleissig in der Bibel, und so öffnet sich mir in der Zeit, da ich das höchste irdische Glück empfinde, der freye Blick in meine innere Welt; ich sehe es nun ein, dass es nur Ein Unglück giebt, das ist: schlecht zu werden, und es ist mir ein paarmal eingefallen: Wenn ich in diesem Augenblick nun, da sich das ganze Leben für mich öffnet, sterben sollte? — Dann komme ich mir nur vor wie ein Accord in einer grossen Musik, der grade dann abgebrochen wird, wann er am lautesten aufjauchzet.

Ich bin kürzlich in Meissen gewesen und möchte nur, liebe Mutter, dass Sie einmal die Kirche sehen könnten! Sie ist schon 900 Jahre alt, und steht alles so grad' auf dem Felsen wie gegossen, so alles, was noch alt daran ist, rein aus Einem Stein gemacht, alle Steine so richtig und grade aufeinander gesetzt, von unten bis oben aus Stein; man wird selbst mit alt und verwünscht das verd . . . Bauen, was heutzutage geschieht. Ich baue seitdem immer in Gedanken und es sollten mir nur mal so ein paar Millionen in die Hände fallen, ich wollte auch was bauen. Dann macht's mich wieder recht angst, dass so gar keine Kirchen mehr gebaut werden, und ich denke immer: Will's Gott! und wenn ich's auch nicht erlebe, soll's einmal wieder kommen. Dann wann die Leute Kirchen wieder bauen sollen, müssen sie auch erst wieder wissen, was eine Kirche zu bedeuten hat.

Wenn Goethe hier kommen sollte — das ist mir recht gleichgültig. Denn sein Faust wird jetzt erst grässlich; nicht der Faust, wie er da ist, sondern der G., der durch Faust und den Teufel herdurch sieht. — „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft, des Menschen allerhöchste Kraft!" Das ist recht dem Vater der Lügen aus der Seele gesprochen, nicht wie er wollte, sondern wie es furchtbar in ihm seine eigne Seele sich log. Wo ist des Menschen Kraft, und was ist sie?

(An seine Braut) — — P., ich bitte dich um aller der Liebe willen, womit du mich geliebt hast, werde nicht wankend in deinem Glauben an mich, denn du hast keine Ursache. Ich fühle es recht wohl, wie du durch manches, was um dich herum vorgeht, in's Gedränge kommst und kommen kannst, aber dennoch: wie kommst du darauf, dass ich Katholisch werden könnte und wie kannst du so wunderliche Gedanken darüber nur schreiben? Du thust dir selbst weh damit und mir zu nahe; warum willst du das thun? — Aber noch mehr, liebes Kind, thut man den Menschen zu nahe, die so etwas thun, mit voller Ueberzeugung und nicht um eiteln Gewinnstes willen. Es ist wohl recht, was du dagegen meynst; die Treue, womit man an dem Alten hängt, ist etwas sehr ehrwürdiges; — aber man muss nicht gleich anfangen zu verachten; denn, liebes Kind, frage einmal wen du willst, was denn eigentlich seine Religion ist? ob dir das jemand recht sagen kann?

Es ist nun die Zeit da, wo ich anfangen kann zu zeigen, was ich gewollt habe, und ich hoffe, Ihnen und der Welt zu beweisen, dass ich nicht umsonst gelebt habe, und meinen Antheil zu dem allgemeinen Streben nach der innigen Wahrheit, die dem Menschen allein alle Mühe und Noth erträglich machen kann, beygetragen habe und beytrage. Meine Gedanken, die mir immer zu sehr ausgeschweift und mich in den Grund der Dinge gelockt haben, wodurch ich verhindert worden bin, viel zu arbeiten, da ich die Dinge erst erkennen wollte, sind über manche Gegenstände zu einer Gewissheit und Rundung gelangt, die mich sicherer arbeiten lassen, und mir mehr und mehr alle Zweifel über die Wahrheit meiner Combinationen benehmen.

Wir wissen nicht, was es ist, das uns innerlich erfreut, dass wir laut aufjauchzen möchten; aber dass wir suchen, wo unsre Freude anfängt, damit wir sie immer haben können, das ist das köstlichste Geschäft. Es ist ohne alle Maassen schön, sich durch und durch zu freuen, dass man lebt, und rund um uns kein lebloses Stäubchen gefunden wird. — Wenn du zu irgend etwas, zu deinem Garten, deiner Wirthschaft, oder was du treibst, rechte Lust hast, so treib's einmal ganz. Es ist nichts mit dem halben Leben und der halben Liebe; denn die muss ganz seyn, sonst ist sie nicht.

(Aus Weimar). Wie ich hier gestern Abend abbrach und neben an zu Voigt's ging, traf ich Goethe'n auch dort, der zufällig hingekommen war. Er gefällt mir sehr, muss ich sagen; er kam mir gleich entgegen und fragte, was ich mache und arbeite. — Wir haben so die Präludia mit einander gemacht; ich schien ihm doch zu gefallen. Er wollte es einigemal versuchen, mich durch derbe Anrede und sein starkes Ansehen aus dem Zusammenhang zu bringen; ich blieb aber darin, und werde es will's Gott! auch bleiben: ich habe ihn eben wieder grade angesehen, und das, was ich meyne, ihm so unverhohlen gesagt, dass er wohl sah, wie sehr es mein Ernst, und mein ist; nicht von mir selbst mein, sondern von Gott, dem alle Dinge sind. Er hatte keine Zeit, sein Wagen stand vor der Thür, und doch sagte er: ich kann nicht davon kommen. Es ist ein starker und hartnäckiger Mann, gegen den ich wie ein Kind stehe, das ohne Waffen ist, und doch fürchte ich mich nicht, auf welcher Seite er stehe, ob neben mir oder gegen mich.

Von Goethe an Runge.

Lange will ich nicht zaudern, werthester Herr Runge, Ihnen für die Blätter („die Tageszeiten") zu danken, welche mir sehr viel Vergnügen gemacht haben. Zwar wünschte ich nicht, dass die Kunst im Ganzen den Weg verfolgte, den Sie eingeschlagen haben, aber es ist doch höchst erfreulich zu sehen, wie ein talentvolles Individuum sich in seiner Eigenheit dergestalt ausbilden kann, dass es zu einer Vollendung gelangt, die man bewundern muss. Wir glauben Ihre sinnvollen Bilder nicht eben ganz zu verstehen, aber wir verweilen gern dabey und vertiefen uns öfter in Ihre geheimnissvolle anmuthige Welt. Dabey wissen wir besonders die bedeutende genaue und zarte Ausführung zu schätzen. Sagen Sie mir doch gelegentlich, ob Sie diese Blätter selbst auf Kupfer gebracht haben, wie wir an der Unmittelbarkeit des Ausdrucks vermuthen. Sagen Sie mir ferner, ob Sie nicht eins und das andere nur illuminirt und angefärbt, nicht ausgemahlt, mittheilen möchten. Das gäbe vielleicht Gelegenheit, sich über Farbe und ihren Sinn wechselseitig zu äussern. Mögen Sie mir aber hierüber auch nur etwas in Worten mittheilen, so sollte es mir sehr angenehm seyn. Noch einen Wunsch. Sie schneiden Blumen und Kränze mit so grosser Leichtigkeit aus. Schicken Sie mir doch gelegentlich eine solche Arbeit, damit wir auch darin uns der Fruchtbarkeit Ihres Talents erfreuen können. Schliesslich ersuche ich Sie um Ihre Silhouette und hoffe für so manches Gute auch künftig etwas angenehmes erzeigen zu können. Goethe.

Von Runge an seinen Bruder.

Ich schicke dir hiebey den Brief von Goethe und meinen an ihn; ich habe ihm das alles nun einmal geschrieben und es soll wohl so seyn. Ich habe einen rechten Muth gekriegt, durch die Welt zu dringen, seitdem so kümmerliche Exempel von der Feigheit so recht vor unsern Augen liegen; auch wenn man sich die Haare nur nicht selbst gar abschneidet, so wachsen sie einem wohl wieder, wie des Simson's seine, so ist es auch mit dem Herausgeben beschaffen. Du siehst aus Goethe's Brief, was er begehrt (Ausgeschnittnes, Silhouette); es ist doch ein rechtes grosses Kind darin, welches das Spielen ordentlich wie ein Geschäft treibt; was will man dagegen machen?

Von Goethe.

Auf Ihren gefälligen Brief vom 3. July erwiedre ich sogleich nach meiner Rückkehr aus Karlsbad, dass er mir ein ganz besonderes Vergnügen gemacht hat. Denn wenn nur dadurch eine sichre Schiffahrt nach allen Weltgegenden möglich ist, wenn man sich über die Weltgegenden selbst und über die andeutenden Nadeln vereinigt hat; so ist es auch in der Kunst. Ein jeder nehme die Richtung, die ihm der Geist eingiebt; aber er wisse wohin, und mit was für Mitteln er seine Fahrt einrichtet. Nicht wenig Freude war mir's zu sehen, dass Ihre Ansichten der Farben völlig mit den meinigen übereintreffen. Mehrere Stellen Ihres Aufsatzes werden Sie beynahe wörtlich in meiner Abhandlung finden, zu andern den Commentar, und von mehreren wünschte ich, mit Ihrer Erlaubniss, Gebrauch zu machen, weil ich dasjenige, wovon ich mit Ihnen überzeugt bin, nicht besser auszudrücken wüsste. Ich werde mit mehr Lust und Muth die Redaction meiner Arbeit fortsetzen, weil ich in Ihnen nunmehr einen Künstler kenne, der auf seinem eigenen Wege in die Tiefe dieser herrlichen Erscheinungen eingedrungen ist. Mehr sage ich heute nicht, damit der Brief nicht verweile, und wünsche Ihnen die Fortsetzung Ihres bisher genossenen Wohlbefindens so wie des Glücks in

Ihren Arbeiten. Lassen Sie von Zeit zu Zeit etwas von sich hören, bis die Herausgabe meines Werkes uns zu weitern, wechselseitigen Aeusserungen auf-ruft. Goethe.

An Goethe.

Ihren gütigen Brief vom 22. August aus Jena erhielt ich in Mecklenburg vor einigen Tagen, wo meinen Eltern der neunte Enkel geboren wurde, und Ihr Brief war mir ein würdiger Uebergang von den Vergnügungen dieser Tage zu einer Arbeit, welche mich hoffen lässt, dass ich einst zu einer grössern Familie gehören werde, wenn ich das Ziel unverrückt verfolge, welches mich zur Arbeit auffordert. Es ist mir kein geringer Trost gewesen, was Sie mir geschrieben haben, und ich erwarte mit der grössten Sehnsucht die Herausgabe Ihres Werks. Möchte es mir gelingen, mich von der Einsicht über die Farben zu der practischen Fertigkeit so durchzuarbeiten, dass dadurch eine vollständige Erkenntniss möglich würde, und dazu beytragen könnte, Andern durch die Mittheilung den mühsamen Weg bis dahin zu ersparen, so würde gewiss der freye Gebrauch dieser Kenntnisse zu einer Kunst aufblühen können! Soweit, wie ich Ihnen meine Ansicht habe mittheilen können, habe ich mich durchgerungen; sehe es aber sehr gut ein, wie klar mir das Ganze durch die Bestätigung eines Mannes werden würde, der, mit grössern Kenntnissen versehen, denselben Gegenstand gefasst hätte, und dass mir auch das, wo ich mich bemühe, den practischen Gebrauch vollständig anzuknüpfen, besser und klarer werden, — und mir überhaupt möglich werden möchte . . .

Sie erhalten hierbey auch einige ausgeschnittene Blumen; da sich diese so los umher treibend nicht lange halten, so hatte ich schon einmal im ähnlichen Fall solche aufgeklebt und dann zu einem Ofenschirm bestimmt, und habe dieses wieder so eingerichtet. Ich würde Ihnen solchen fertig übersandt haben, wenn ich hierzu den Glasfirniss hätte bekommen können; da dies aber eben keine Hexerey ist, so werden Sie sich solches von jedem ehrlichen Buchbinder, oder wer sich sonst damit abgiebt, können machen lassen. Ich hatte über einen Blendrahmen auf beiden Seiten Leinewand gezogen, und solche mit dem braunen Tapeten-Papier wie der Umschlag beklebt; auf dieses klebte ich die Blumen mit Hausenblasen, überstrich solche hernach so wie das Papier mit Hausenblasen, und hierüber den Glasfirniss, — welches aber auch wohl Mastixfirniss thun könnte; das Aufkleben der Blumen muss aber vorsichtig geschehen; man bestreicht nämlich erst einen kleinen Theil derselben auf der Rückseite, damit man sie auf den rechten Ort befestigen kann; wenn man sie dann immer aufhebt und bestreicht und sorgfältig nach und nach befestigt, so können sie nicht leicht aus ihrer rechten Lage kommen. Ich habe die Ordnung, wie ich sie gereiht hatte, auf beygelegtem Blatt notirt; sollte Ihnen eine andere besser gefallen, so lässt es sich auch so arrangiren. Zu meinem Portrait hatte ich jetzt keine Zeit; Sie nehmen gütigst mit beyliegendem vorlieb, ich werde den Schaden gelegentlich zu ersetzen suchen.

Von Goethe.

Ihre so angenehme als reichliche Sendung, mein werthester Herr Runge, kam in sehr bewegten Augenblicken in der ersten Hälfte des Octobers bey mir an und verschaffte mir eine sehr reine Freude: denn schon für einen Strauss würde ich dankbar gewesen seyn. So umgeben Sie mich aber mit einem ganzen Garten, mit dem ich so eben nebst Ihren vier Kupfertafeln und Ihrem Bilde ein Zimmer auszieren wollte, als der unglückliche Vierzehnte bey uns einbrach. Zwar ist in meinem Hause nichts zerstört; aber die Lust, seine Umgebung erfreulicher zu machen, kehrt erst langsam zurück. Ihre Blumen sind alle wohl erhalten und es ist mir eine angenehme Empfindung, durch die Freude an diesen bedeutenden und gefälligen Productionen eine frühere Epoche an eine spätere, die durch einen ungeheuren Riss von einander getrennt scheinen, wieder anzuknüpfen. Sie erlauben, dass wir auch von dieser Arbeit in unserm Neujahrsprogramm eine freundliche Erwähnung thun. Mögen Sie mir, wenn Sie diesen Brief erhalten, bald sagen, wie Sie sich befinden und was Sie zunächst vorhaben; so wird es mir sehr angenehm seyn. Zugleich wünschte ich Nachricht, in wiefern Ihre vier Kupferblätter im Handel sind, wo und um welchen Preis man sie haben könnte. Es ist bey mir schon deshalb einigemale Nachfrage gewesen.

Mich Ihrem Andenken bestens empfehlend

Goethe.

Von Goethe an Perthes.

Dass wir Herrn Runge verlieren sollen, schmerzt mich sehr. Doch er ist jung, Hoffnung ist bey den Lebenden, und meine Wünsche können ihn nicht loslassen. Es ist ein Individuum, wie sie selten geboren werden. Sein vorzüglich Talent, sein wahres treues Wesen als Künstler und Mensch, erweckte schon längst Neigung und Anhänglichkeit bey mir;

und wenn seine Richtung ihn von dem Wege ablenkte, den ich für den rechten halte, so erregte es in mir kein Missfallen, sondern ich begleitete ihn gern, wohin seine eigenthümliche Art ihn trug. Möchte er sich doch nicht so geschwind' in die ätherischen Räume verlieren! Lassen Sie meine Grüsse an ihn recht aufrichtig theilnehmend und herzlich seyn.

Vom ältesten Bruder Runges an Goethe.

Ewr. u. s. w. hat ein Ihnen Unbekannter eine Schuld zu entrichten, die ihn schon lange drückt. Es ist ein Gruss, den mein Bruder mir auf seinem Sterbebette für Sie anbefohlen. Nur recht trübselige innere und äussere Umstände konnten mich zögern machen, einen Auftrag auszurichten, den ich so lebhaft aufgenommen. Heute aber werde ich durch eine mir sehr nahe liegende Gelegenheit auf das stärkste gemahnt, die mir so theure Pflicht zu erfüllen. . . . .

Sie hatten eben, in einem Briefe an Hrn. Perthes, die freundlichsten Wünsche für die Genesung unseres Geliebten geäussert. Durch diesen Gruss wollte ich ihn in einem der helleren Augenblicke, die sein Leiden ihm liess, erfreuen. „Melde ihm," sagte er mir darauf, „dass sein Buch über die Farbenlehre einen recht väterlichen Eindruck auf mich gemacht hat, obgleich ich diesen Sommer schon zu krank war, um es mehr als oberflächlich durchgehen, und um den aufmerksamsten Blick darauf heften zu können."

Von Goethe an Runges Bruder.

Für das erhaltne Packet ermangle nicht aufrichtig zu danken. Wenn gleich die Erinnerung an so vorzügliche Abgeschiedene, die uns, dem Gang der Natur nach, lange hätten überleben sollen, immer etwas Wehmüthiges hat, so ist es doch ein Opfer, dem wir uns, so schmerzlich es ist, nicht entziehen können. Ich glaube das Talent Ihres Herrn Bruders mit Liebe penetrirt und seinen Kunstwerth redlich geschätzt zu haben. Der Gang, den er nahm, war nicht der seine, sondern des Jahrhunderts, von dessen Strom die Zeitgenossen willig oder unwillig mit fortgerissen werden. Es ist sehr lobenswürdig, dass Sie die brüderliche Pflicht erfüllen und uns sein Andenken möglichst erhalten. Was ich von seinen Briefen vorfinden konnte, liegt hier bey; auch der Aufsatz, der in meiner Farbenlehre abgedruckt ist. Was Sie aus meinen Briefen an ihn brauchen wollen, soll Ihrem und Herrn Perthes Urtheil ganz überlassen seyn.

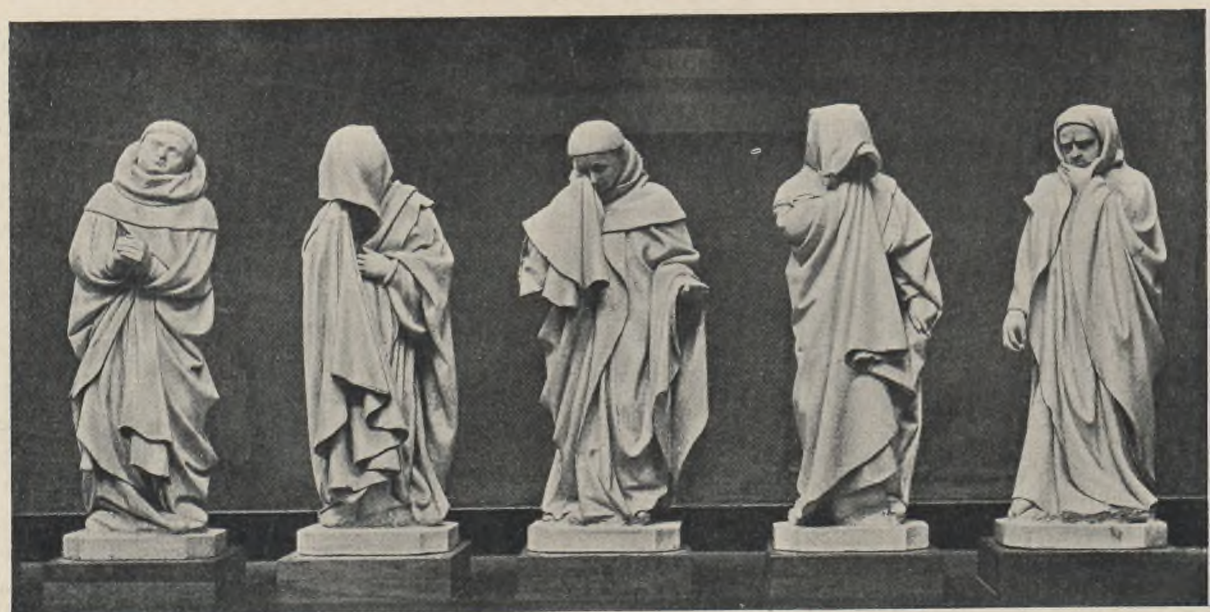
Notizen Goethes über Runge.

. . . . Dresden war der Hauptort, wo diese Gesinnungen und Ueberzeugungen sich practisch entfalteten: denn ungefähr um diese Zeit verfertigte daselbst ein junger hoffnungsvoller Mahler, Runge genannt, aus Pommern gebürtig, seine, die vier Tageszeiten bedeutenden, später dem Publicum durch Kupferstiche bekannt gewordenen Federentwürfe; Darstellungen einer neuen wundersamen Art; ihrem äussern Ansehen nach dem Fach der sogenannten Grotesken verwandt, hinsichtlich auf den Sinn aber wahre Hieroglyphen.

. . . . Wie viel Zeit und tiefes Nachdenken muss nicht Runge auf die vorerwähnten allegorischen Blätter, die Tageszeiten vorstellend, verwendet haben! Sie sind ein wahres Labyrinth dunkler Beziehungen, dem Beschauer, durch das fast Unergründliche des Sinnes, gleichsam Schwindel erregend, und dennoch hatte der Künstler bey seiner Arbeit weder Aussicht auf Gewinn, noch irgend einen andern Zweck als reine Liebe zur Sache. . . . .

Von Professor Steffens an den ältesten Bruder.
(Nach Runges Tode.)

Es ist ein inneres Beben, welches meine Hand zurückhält, indem ich — selbst trauernd über einen Verlust, der zu den härtesten meines Lebens gehört, — dem treuen Bruder meines Freundes meine Theilnahme bezeugen wollte. — Wann lebte ein reinerer Mensch? Welch ein Göttliches, ursprünglich durch herrliche Gaben berufenes, still und geräuschlos auf das Höchste gerichtetes Gemüth! wunderbar verschlossen für Fremde, ohne sein Wollen; wundersam sich entfaltend für Freunde! Es ist ein herbes Loos, wenn tiefe Gemüther, die lehrend, erweckend uns begegnen, die uns innerlich da verwandt dünken, wo wir am meisten verwaiset sind — so plötzlich verschwinden. So verschwand Novalis, so Ritter, so der herrliche liebliche Otto, an tiefer Eigenthümlichkeit Beiden, an hohem Adel und Reinheit der Gesinnung ganz dem ersten vergleichbar. — Nichts kann und nichts soll uns ihn ersetzen. Weh uns, wenn irgend eine Gestalt die seine in uns verwischen könnte! Eine stille bleibende Trauer soll seine äussere Entfernung, eine wehmüthige ahnende Hoffnung seine innere Nähe uns andeuten.



PLEURANTS VOM GRABMAL JOHANNS DES UNERSCHROCKENEN, XV. JAHRHUNDERT

DIE KÖNIGSGRÄBER VON SAINT DENIS

VON

D. ZILCKEN



ielleicht ergeht es Manchem, der zum ersten Male in Paris ist, wie es mir erging: dass er nur mit dem Gedanken an das Moderne und etwa noch an Empire- und Barockzeit dorthin kommt und dann die Überraschung erlebt, dass ihm auch das, was davor liegt, Renaissance und Gotik, seltsam lebendig werden. Treten doch Gestalten wie Ludwig der Heilige, Franz I., Heinrich IV. hier mit einer Unmittelbarkeit vor uns hin, die bisweilen mit der Stärke der Gegenwart wirkt. Es ist aber vor allem die Kunst, woraus ihre Persönlichkeiten zu uns reden; eine Kunst, wovon wir in Deutschland, abgesehen von der Architektur, im allgemeinen sehr wenig wissen. Und woher sollten wir auch, da uns die Gelegenheit der Anschauung fehlt. So mag denn das Verwunderliche geschehen, dass auf Diesen und Jenen das Paris und das Frankreich der Vergangenheit bald einen grösseren Reiz ausübt als das der Gegenwart, eben weil jenes Alte so unerwartet und wie eine neue Offenbarung über ihn kommt.

Französische Gotik und Renaissance aber bieten ihr Grösstes, nächst der Architektur, in den Werken der Monumentalplastik. Die Schöpfungen der Plastik sind so eigenartig, so grosszügig und so aus einem unverbrauchten starken Empfinden fliessend, dass Jeder, dem sich das Verständnis für diese herbe und strenge Schönheit einmal erschlossen, eine Quelle reinsten Genusses darin findet. Gerade uns Deutschen sollte übrigens die Würdigung der französischen gotischen Skulptur nicht schwer fallen: in

Allzujung ist Detta Zilcken im Winter dieses Jahres gestorben. Dieser verspätet erscheinende Aufsatz von ihr mag als ein besserer Nachruf genommen werden, als Teilnahme und Sympathie ihn ersinnen könnten. Denn die ernste und gründliche Menschlichkeit der Verstorbenen kann durch nichts schöner erwiesen werden, als es durch ihre eigene Arbeit geschieht. D. Red.

keiner Epoche kommt die französische Kunst unserer Stammeseigentümlichkeit und unserm Gemüt so nahe, berühren, ja decken sich germanisches und romanisches Empfinden.

Auch noch während der Renaissance behauptet die Skulptur in Frankreich ihre Stellung über der Malerei; sie leistet vielleicht sogar das Höchste, was die französische Plastik überhaupt geleistet hat. Wobei mir der Gedanke kommt, dass die unverkennbar starke Begabung der Franzosen für die sinnlichste aller Künste wohl ihren Grund in der eminenten Sinnlichkeit dieses Volkes habe.

Für die Epochen der Gotik und Renaissance haben die Grabdenkmale eine Bedeutung, die gleich hinter der der religiösen Darstellungen kommt. Sie wirken, wenigstens in der Gotik, manchmal auch mit dem Ernst und der Feierlichkeit einer religiösen Sache. Man nehme als ein Beispiel nur das wundervolle Grabmal des Philippe Pot im Louvre: acht lebensgrosse Figuren in schwarzen, das Gesicht verhüllenden Kutten tragen, schwer schreitend, die Grabplatte, worauf die Porträtfigur des Ritters liegt. Noch eigenartiger, noch packender in ihrem realistischen Ausdruck, aber mit den Leidtragenden vom Grabmal des Philippe Pot unstreitig verwandt, sind die sogenannten Pleureurs, eine Besonderheit der französischen spätgotischen Kunst. Diese Pleureurs oder Pleurants — hin und wieder begegnet man auch einer Pleurante — sind Statuetten, häufig Porträtfiguren von Hofleuten und Offizieren in klösterlich anmutender Trauerkleidung, die, als Schmuck und die Stelle von Reliefs einnehmend, die Seiten der Sarkophage in regelmässigen Zwischenräumen umstehen. Die berühmtesten Pleureurs schuf das Haupt der burgundischen Schule, Claux Sluter, für das Grabmal Philipps des Kühnen von Burgund und gerade an sie dachte ich, als ich oben sagte, dass man zum ersten Male wie vor einer Offenbarung vor dieser grossen, einfachen Kunst stehe, vor dieser monumentalen Gewandbehandlung, diesen bedeutungsvollen und leidenschaftlichen Gebärden, diesen seltsam ausdrucksvollen Gesichtern, die die ganze Stufenleiter schmerzlicher Empfindungen von ergebener Trauer bis zur Verzweiflung mit wunderbarer Kraft und in den verschiedenartigsten Typen wiedergeben. Von Jean de la Huerta, Antoine le Moiturier und Anderen besitzen wir ähnliche Figuren Trauernder — von denen übrigens viele, von ihrer ursprünglichen Stätte entfernt sind, sich einzeln und verstreut in den Museen befinden, und manche auch in Wiederholungen verbreitet sind. Der Naturalismus, worin die Gotik endigte, findet in den Pleureurs eine seiner merkwürdigsten Äusserungen.

Eine andere, höchst eigenartige Besonderheit der gotischen und der Renaissance-Grabmale, wobei die Beeinflussung durch die kirchliche Kunst klar zutage tritt, sind die sogenannten Gisants. Als Gisant bezeichnet die französische Kunst die plastische Darstellung eines nackten, liegenden Leichnams. Es ist unschwer zu erkennen, dass die Anregung zu den Gisants der Grabdenkmäler aus den Darstellungen des Leichnams Christi hervorging. Bekanntlich pflegt die ältere, die romanische und frühgotische Kunst Christus am Kreuze mit einem von den Hüften lang herabhängenden Gewande zu geben. Mit der fortschreitenden Entwicklung wird dann die Bekleidung immer mehr verkürzt, bis der Reiz des künstlerischen Problems alle Befangenheit besiegt, und der tote Christus nur noch der Vorwand zur Darstellung eines nackten Manneskörpers in dem besonderen Zustand der Totenstarre wird. Dasselbe Problem bietet natürlich der vom Kreuz abgenommene Christus — und es war schliesslich auf jedes Grabdenkmal zu übertragen, wenn man den Toten eben einfach als Toten auf seinen Sarkophag hinlegte. Dem Naturalismus der ausklingenden Gotik kam ein solcher Gedanke in hohem Maasse entgegen, und neben die oft sehr krassen Christusgestalten treten die nicht minder realistischen Porträtfiguren toter Fürsten und Fürstinnen. Handelt es sich dabei um einen männlichen Körper, und ist er von dem Orte seiner ursprünglichen Bestimmung verschleppt worden, so weiss man heute bisweilen gar nicht mehr, ob die Figur als religiöse oder profane Darstellung gemeint war, wie etwa bei Pilon's eindrucksvollem Gisant im Louvre. Die Renaissance verwendete die Gisants für ihre Grabdenkmale noch häufiger, wandelte aber die Starrheit gern zu einer grösseren Weichheit, und bei Frauenkörpern selbst zur Üppigkeit.

Diese allgemeinen Kenntnisse von der Geschichte der französischen Monumentalplastik sind für eine künstlerische Würdigung der Königsgräber zu Saint Denis unerlässlich. Wiederum aber lässt sich diese Entwicklung kaum an einem anderen Orte so zusammenhängend verfolgen wie gerade dort. Länger als tausend Jahre war Saint Denis die Begräbnisstätte der französischen Könige. Aus der gotischen Zeit finden wir eine Reihe sehr schöner und wertvoller, aus der Renaissance neben anderen guten drei der hervorragendsten Denkmale, die die französische Kunst überhaupt besitzt. Die grössten

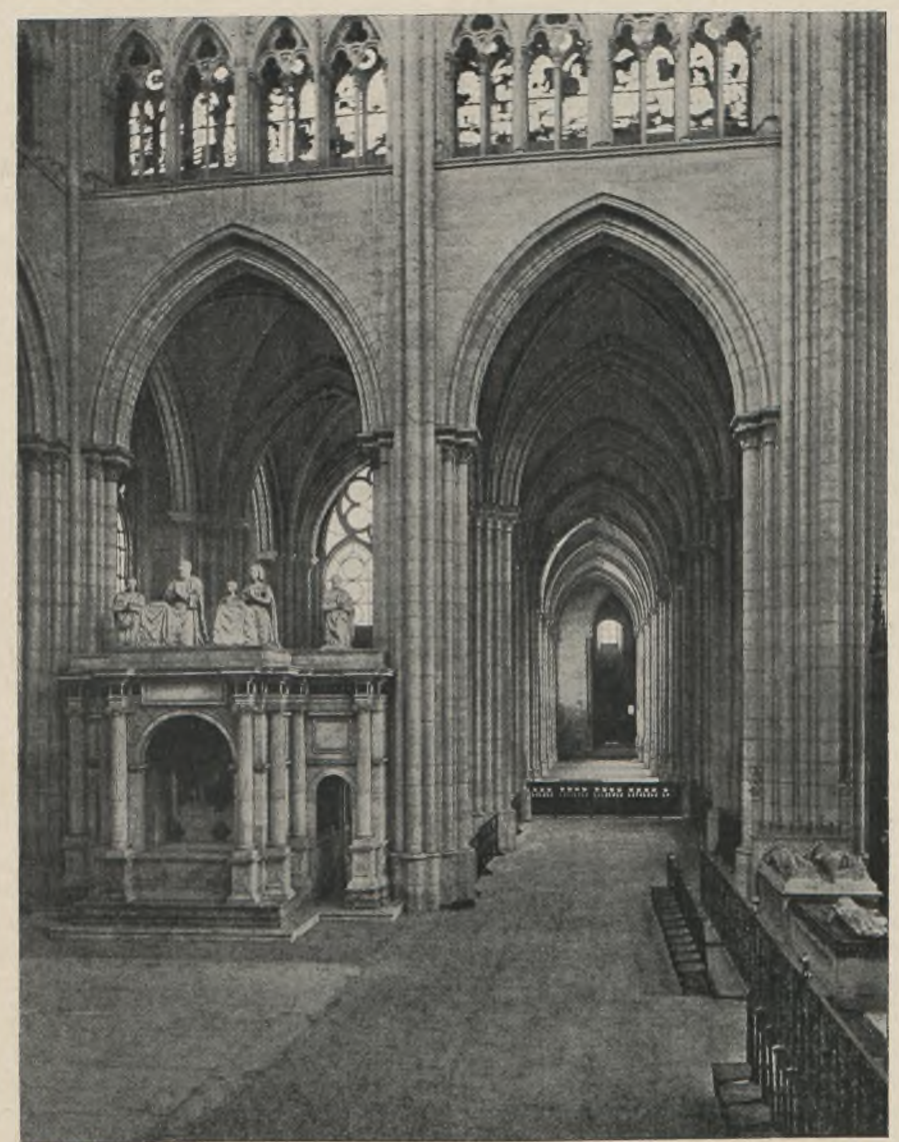
Künstlernamen der französischen Renaissance: Pierre Lescot und Philibert de l'Orme, Pierre Bontemps und Germain Pilon sind unlösbar mit der ehrwürdigen Basilika verknüpft. Nur einer der ganz berühmten, Jean Goujon, der grosse Meister der künstlerischen Raumbeherrschung, der Schöpfer lieblichster Frauengestalten, fehlt. Die Denkmale der neueren Zeit, des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, sind künstlerisch weniger bedeutend.

Heilig wäre ein Ort wie Saint Denis auch ohne die Weihe der Kunst. Die uralte Kultstätte, die heute durch ein fast ununterbrochenes Häusermeer mit Paris zusammengewachsen ist, und wohin man durch hässliche Fabrikvorstädte mit der Strassenbahn hinausfährt, erhebt sich über dem Grabe des heiligen Dionysius; und schon die heilige Genofeva, die Schutzpatronin von Paris, ist hinaus gewallfahrtet. Ein Merovinger, Dagobert I., ersetzte die ursprüngliche Kapelle durch ein Benediktinerkloster. Er ist auch der erste fränkische König, der in Saint Denis begraben wurde — die früheren Merovinger waren in Saint Germain des Prés in Paris beigesetzt worden —, und sein Grabmal, das freilich erst im dreizehnten Jahrhundert auf Veranlassung Ludwigs des Heiligen errichtet wurde, gehört zu den merkwürdigsten der Abtei. Es ist eine Art Epitaphium



DIE KIRCHE SAINT DENIS, AUSSENANSICHT

mit figurenreichen Reliefs, die die Befreiung der Seele des Königs aus dem Fegefeuer und seine Aufnahme in den Himmel darstellen. Älter, aus dem elften Jahrhundert, ist die Grabplatte der 597 verstorbenen Königin Fredegunde, deren Bildnis, aus bunten Marmorstückchen zusammengesetzt, feine Umrisslinien aus Messing zeigt. Sehr interessant ist von Saint Denis auch politisch eine Rolle zu spielen. Einen Abt von Saint Denis sandte Pippin der Kleine nach Rom, um die Bestätigung seiner Königswürde einzuholen; die Söhne Pippins aber, Karl und Karlmann, erhielten in Saint Denis selbst vom Papste Stephan II. die königliche Salbung. Pippin der Kleine und seine Gemahlin Bertha, Karlmann, Karl



DIE KIRCHE SAINT DENIS, INNENANSICHT

dann auch das Grabmal einer unbekannten königlichen Prinzessin. Die mit einem das Gesicht fest umschliessenden Nonnengewand bekleidete Frau erinnert ganz auffallend an eine bekannte Pleurante aus dem Cluny-Museum in Paris und an eine sehr ähnliche Pleureuse im Louvre.

Unter den Karolingern begannen die Mönche

der Kahle und Ludwig II. sind denn auch dort begraben. Es folgen die Gräber der Capetinger: Robert der Fromme, Heinrich I., Ludwig VI. der Dicke, Ludwig VII. der Junge, zahlreiche Mitglieder der Familie Ludwigs IX. des Heiligen, darunter die merkwürdigen Grabmale seiner Kinder Blanche und Jean mit Figuren aus getriebenem

Kupfer und Emaille, ferner die Capetinger Philipp III. der Kühne, Philipp IV. der Schöne, Ludwig X. der Zänker, Philipp V. der Lange und Karl IV. der Schöne. Indessen hatte die Abtei unter dem sechsten und siebenten Ludwig eine namhafte Wandlung durchgemacht. Der Abt Suger, der treueste Ratgeber Ludwigs VI. und Reichsverweser Ludwigs VII. während dessen Kreuzzug nach dem heiligen Lande, hatte einen grossartigen Neubau der Kirche unternommen, der den Beginn der Gotik bezeichnet. In wie hohem Ansehen Saint Denis damals stand, geht auch daraus hervor, dass Ludwig VI. das Banner der Abtei als Königsstandarte annahm. Dieses Banner, nach dem Rot und Gold seiner Farben Oriflamme (Auriflamma) genannt, verliess seinen Platz neben dem Hochaltar nur, wenn der König persönlich zu Felde zog und erschien zum letzten Male in der Schlacht bei Azincourt.

Auch die Herrscher aus dem Hause Valois haben in fast ununterbrochener Folge in Saint Denis ihre letzte Ruhestätte gefunden. Mit sehr merkwürdigen Gebräuchen war jedesmal die Beisetzung des Königs verknüpft. Zunächst wurde die Leiche in Paris einbalsamiert und achtzehn Tage, später sogar vierzig Tage im Schloss ausgestellt. Während der sechs ersten Tage blieb die Tischordnung an der Königstafel genau wie zu Lebzeiten des Verstorbenen. Den Ehrenplatz aber nahm eine lebensgrosse Wachsstatue des Verewigten ein, kostbar bekleidet mit einer hellblauen, goldbestickten Tunika und mit hermelinverbrämtem Sammetmantel, die Königskrone auf dem Haupte. Zu Seiten der Puppe lagen auf goldenen Kissen Schwurhand, Szepter und Schwert. Im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert wurde die Wachsfigur fortgelassen, aber die prunkvoll gedeckte Tafel blieb ebenso, und der Platz des verstorbenen Königs blieb leer. Ein Herold rief: „Le roi est servi". Und dann nach einem Augenblick: „Le roi est mort". Darnach erst setzte man sich, und das Mahl begann.

War die Zeit der öffentlichen Aufbahrung vorüber, so wurde in Notredame die Trauermesse gehalten, und die Leiche in feierlichem Zuge nach Saint Denis gebracht. Bei den Beisetzungsfeierlichkeiten warfen die Würdenträger die Abzeichen ihrer Würde in die Gruft: der Präsident des Parlaments zerriss sein langes Gewand, der Haushofmeister zerbrach seinen Stab; die Schildknappen liessen Sporen, Handschuhe, Panzerhemd und Schild des Königs dem Sarge folgen; die königlichen Prinzen warfen Schwurhand, Szepter und Krone in das Grab. Aus der Tiefe der Gruft rief ein Herold: „Le roi est mort". Dann aber, an das Tageslicht heraufsteigend: „Vive le roi". Das vorher gesenkte Banner Frankreichs hob sich; Pfeifen, Fanfaren, Trommeln und Trompeten begrüssten jubelnd den neuen Herrscher.

Neuen Ruhm, und den künstlerischen Hauptruhm, verliehen der Basilika von Saint Denis die späteren Könige aus dem Hause Valois: Ludwig XII., Franz I. und Heinrich II.

Die Regierungszeit dieser drei, die an Kunstsinn, Prachtliebe und Baulust miteinander wetteiferten, bedeutet für die französische Kunst einen Höhepunkt, die Blüte der Renaissance. Es ist die Zeit, wo in Paris die schönsten Teile des Louvre, der Tuilerienpalast und das heutige Musée Carnavalet entstanden, wo in der näheren Umgebung die Schlösser von St. Germain en Laye, Fontainebleau und Chantilly erbaut wurden und weiterhin Chambord, Blois und das heute zerstörte Schloss Gaillon — aus den nach Paris überführten Resten zu schliessen, eine der feinsten Architekturen, die die Renaissance hervorgebracht hat. Es ist die Zeit der Diana von Poitiers, für deren Gatten, Louis de Brézé, die grossen Künstler Goujon und Cousin das berühmte Grabdenkmal in Rouen errichteten, und die dann die Geliebte König Heinrichs II. wurde. Ein ganzes Kapitel Kunstgeschichte knüpft sich an den Namen dieser Frau.

Die italienischen Feldzüge hatten die französischen Könige in enge Beziehung zur italienischen Kunst gebracht. Ist doch die Mehrzahl der unvergleichlichen Schätze an alten Italienern, die das Louvre besitzt, schon durch Franz I. nach Paris gebracht worden. Und mit den Werken nicht genug, lockten sie die Künstler selbst in ihr Land: Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto und die Maler der sogenannten „Schule von Fontainebleau"; dann die bildenden Künstler: della Robbia, Cellini und die drei Juste de Tours, die eigentlich Betti hiessen. So ward die französische Kunst jener Zeit, im Gegensatz zu der von Norden her beeinflussten Gotik, zum Abglanz italienischer Formen- und Schönheitsfreude, aber mit national französischen Einflüssen vermischt; denn die Künstler, die der Renaissance in Frankreich ihren grössten Glanz gaben, waren eben doch Franzosen.

Was Wunder, wenn diese drei französischen Renaissancekönige sich auch Grabdenkmäler setzten, die ihrer übrigen Gründungen und ihres Kunstsinnes würdig waren. Der Schöpfer des Monumentes

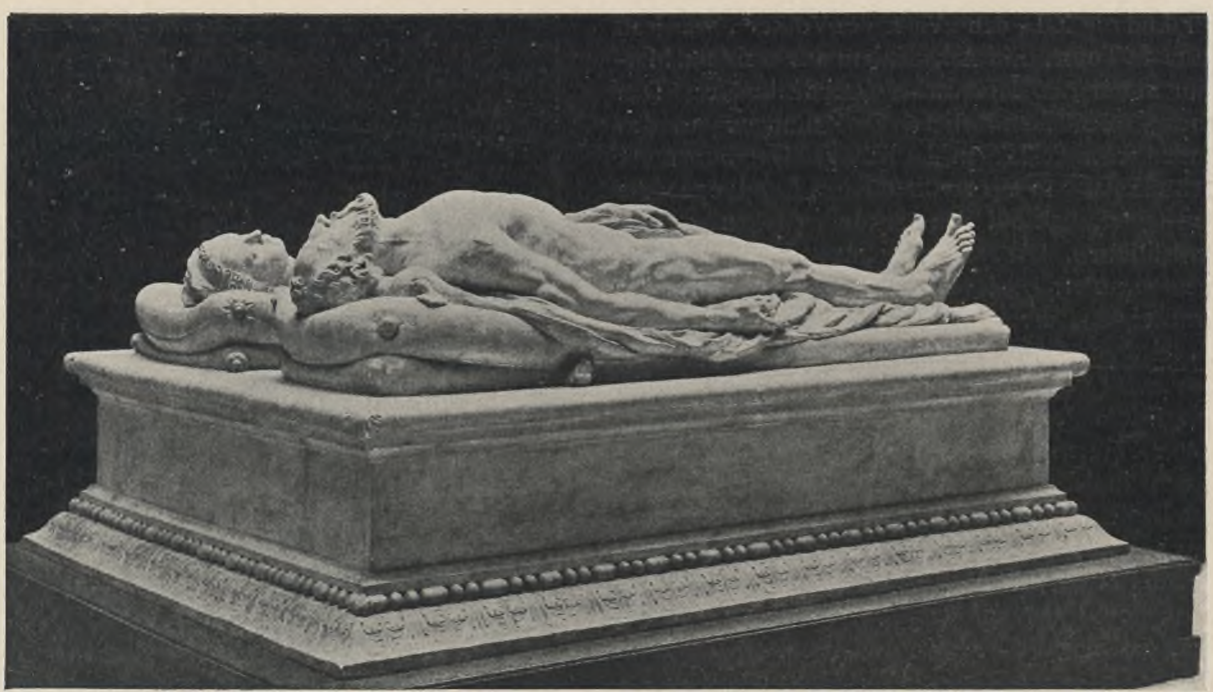
für Ludwig XII., den „Vater des Volkes", war Jean Juste de Tours. Ein Arkadenbau aus weissem Marmor in der Art ilalienischer Grabdenkmäler. Den Sockel schmücken Reliefs, Darstellungen aus den italienischen Feldzügen des Königs. Darüber erhebt sich ein Aufbau aus zwölf offenen Rundbogen, die den Durchblick auf den Sarkophag lassen, den sie umschliessen. Die Pfeiler der Bogen sind mit Ornamenten geziert, jenen wunderbar feinen Renaissanceornamenten, die so zart auf dem Marmor liegen, als sei Stein ein weiches Material, wie Wachs. In den zwölf Bogen sitzen die zwölf Apostel, an den vier Ecken des Unterbaues vier weibliche allegorische Figuren, auf der Platte aber, die den Arkadenbau deckt, knieen der König und die Königin, vor Betpulten, fromm und gütig, aber doch auch sehr vornehm, in königlichen Gewändern: Gewaltige der Erde. Ergreifend wirken nun im Gegensatz dazu die Gisants auf dem Sarge, denn unten auf dem Sarkophage liegend, ist das Paar nochmals dargestellt: nackt, ein ältlicher Mann und eine ältliche Frau, mit welken, von Krankheit erschöpften Körpern; der nach hinten gefallene Kopf, der offene Mund, das wirre Haar mit einer schrecklichen Wahrheit das Grauenhafte des Todes gebend. Härter und schonungsloser wie hier kann der Gedanke der Vergänglichkeit kaum zum Ausdruck gebracht werden, der Gedanke von der Macht des Allbezwingers, vor dem alle irdische Majestät blos ein Häuflein dürren Gebeins wird. Das Grabmal Ludwigs XII. gilt mit Recht als das Hauptwerk des Jean Juste de Tours.

Dennoch: die Perle von Saint Denis ist das Grabmal Heinrichs II. und der Katharina von Medici. Zwei der berühmtesten Namen der französischen Kunstgeschichte haben sich vereinigt, um dieses Monument zu schaffen. Pierre Lescot, der grösste Baumeister der französischen Renaissance, hat die Architektur dazu entworfen, und Germain Pilon hat in den Figuren, insbesondere in den Gisants, sein herrliches Meisterwerk geschaffen. Der Aufbau ist ähnlich wie bei dem Grabmal Ludwigs XII., ein Arkadenbau, der tempelartig den Sarkophag umschliesst, auf dem das Königspaar nackt ausgestreckt liegt, während es auf dem Gesims des Tempels nochmals knieend und bekleidet dargestellt ist. Aber die Architektur ist freier, schwungvoller, grossartiger. Sie zeigt die Renaissance auf der Höhe ihrer Entfaltung, und die Vereinigung von Marmor und Bronze hebt die Wirkung zu grösserem Reichtum. An den vier Ecken sind



PIERRE BONTEMPS, URNE MIT DEM HERZEN FRANZ' I.

stehend vier weibliche Gestalten angebracht. Das Schönste jedoch sind die Gisants. Weniger naturalistisch als bei dem Grabmal Ludwigs XII., ist hier der Tod kaum angedeutet. Bei dem Manne weckt freilich die Haltung und ganz besonders der aufwärts stehende Bart des nach hinten gebogenen Hauptes in merkwürdiger Weise die Erinnerung an Holbeins „Christus im Grabe" aus dem Museum zu Basel, jene krass naturalistische Darstellung eines Toten, für die der Künstler bekanntlich eine vom Rhein angeschwemmte Leiche als Modell benutzte. Indessen lassen bei Pilon eigentlich nur diese eigenartige Stellung des Hauptes und die schlaffen Arme darauf schliessen, dass das Leben aus dem Körper geflohen ist. Es ist im Übrigen ein prachtvoller männlicher Akt in der Kraft der besten Jahre. Was zudem bei dieser Grabfigur auffällt, ist die grosse



GERMAIN PILON, GISANTS VOM GRABMAL HEINRICHS II. UND KATHARINAS VON MEDICI

Ähnlichkeit, die Heinrich II. mit seinem Vater Franz I. zeigt, während sonst bei den berühmten Büsten Heinrichs II., sowohl bei der von Pilon selbst, als bei der von Goujon, von einer solchen Ähnlichkeit kaum etwas zu entdecken ist. Es scheint also, dass erst der Tod dem Kopfe diese kühne Prägung gegeben hat und in dem Sohne, der nach dem Ausspruche eines alten Schriftstellers ein Franz I. war, „diminué de tout ce qui fait la grandeur de celui-ci", das charaktervolle Bild des Vaters wiedererstehen liess. Bei der nackten Figur der Katharina von Medici kann man überhaupt kaum noch von einer Toten reden. Wir sehen einen üppig schönen Frauenkörper von ausserordentlicher Weichheit, der uns sofort die Venusgestalten der italienischen Renaissance in Erinnerung ruft, eine Schlafende, die sich selbst im Schlafe ihrer Reize bewusst ist und mit einer Bewegung, die halb Keuschheit, halb Sinnlichkeit ausdrückt, eine Hand über die Brust hält. (Von diesem selben Germain Pilon sieht man übrigens im Louvre, für das Grabmal der Valentine Balbiani, einen weiblichen Leichnam, der an krassem Naturalismus den des Jean Juste de Tours noch bei weitem übertrifft!) In ihrem Alter schämte Katharina von Medici sich der freien Darstellung, die Germain Pilon beliebt hatte, und sie gab einem anderen Künstler Auftrag, andere, bekleidete Sarkophagfiguren zu schaffen, die sich an künstlerischer Bedeutung freilich nicht entfernt mit denen Pilons messen können. Man hat für das Grabmal glücklicherweise die ursprünglichen Statuen beibehalten und das zweite Paar, ohne architektonische Zuthat, lediglich aus Pietät daneben gestellt. Auch Della Robbia hat übrigens einen Gisant für das Grabmal Heinrichs II. geschaffen, der aber viel herber, viel mehr mit der Askese des Jean Juste de Tours verwandt ist als der Pilon's; man findet einen Gipsabguss davon in der Ecole des Beaux Arts zu Paris.

Das dritte grossartige und architektonisch das prächtigste Grabmal von Saint Denis ist das Franz I. und seiner Gemahlin Claude de France. Philibert de l'Orme, der Erbauer des Tuilerienpalastes, ist der architektonische Schöpfer des in der Art der beiden ebengenannten gestalteten Monumentes, und Pierre Bontemps, neben Pilon und Goujon der dritte grosse Bildhauer der französischen Renaissance, der Schöpfer des Figurenschmuckes und der höchst interessanten Reliefs, die Scenen aus den italienischen Schlachten Franz I. geben. Auf der Plattform des mächtigen Aufbaues knieen fünf Bronzefiguren: der König, die Königin und ihre drei Kinder.

Von Pierre Bontemps ist auch die mit feinen Reliefs geschmückte Urne, die das Herz Franz I. einschliesst, das ursprünglich in einer Abtei bei Rembouillet begesetzt werden sollte.

Von den Grabmalen der späteren Könige ist künstlerisch nicht viel Aufhebens zu machen, wenn es auch historisch interessant und menschlich nicht ohne Eindruck ist, an der Stätte zu stehen, wo Heinrich IV. — der in Saint Denis zum Katholizismus übertrat — und Ludwig XIV. bestattet wurden. Ludwig XIV., der die Aussicht auf die Gruftkirche, die er von seiner Residenz Saint Germain aus sah, so unerträglich fand, dass er sich deshalb ein neues Schloss, Versailles, baute! Und der dann schliesslich doch wie seine Vorfahren da hinab musste.

Ludwig XIV. wurde indessen in einem neu angelegten Teile der Gruft bestattet, da der alte ausgefüllt war. Noch nicht viele Mitglieder des Hauses Bourbon waren in dieser Erweiterung beigesetzt, als die Revolution ausbrach. Das tausendjährige Denkmal des Monarchismus forderte natürlich in besonderem Masse die Zerstörungswut heraus. Die Nation hatte Geschütze und Munition nötig, und das an den Särgen befindliche Metall sollte dazu verwendet werden. Der Konvent beschloss die Verwüstung der Königsgräber. Am 12. Oktober 1793 wurde mit der Gruft der Bourbonen der Anfang gemacht, in wunderbarer Fügung an demselben Tage, wo hundert Jahre früher der Erbauer dieser Gruft, Ludwig XIV., die Kaisergräber zu Speier hatte zerstören lassen. Und zwar beide Male unter der Leitung gleichnamiger Männer: 1693 des französischen Intendanten Hentz, 1793 des Volksrepräsentanten Hentz. Am 16. Oktober, zur selben Stunde, als in Paris auf der Place de la Révolution das Haupt der Maria Antoinette fiel, wurde in Saint Denis, der Sarg Ludwig XV. geöffnet. Um rascher zu Werke gehen zu können, war durch die Mauer der Krypta ein Loch gebrochen worden; zwei mit Kalk gefüllte Gruben nahmen die Gebeine aller der Herrscher auf, die ein Jahrtausend fränkischer und französischer Geschichte repräsentierten. Am 25. Oktober war die Arbeit vollendet.

Die Basilika hatte während des Schreckensjahres abwechelnd als Tempel der Vernunft, Artilleriedepot, Gauklerbude und Salzmagazin gedient. Sie war ihrer Kostbarkeiten, der Fenster und des Daches beraubt worden, und da das Gewölbe einzustürzen drohte, wurde schon beabsichtigt, das Gebäude als Markthalle umzubauen. Ein Dekret Napoleons I. befahl die Wiederherstellung der Abtei, die anfangs allerdings mit mehr gutem Willen als mit Geschick betrieben wurde.

1817 wurden die Überreste von Ludwig XVI. und Marie Antoinette, die bis dahin auf dem kleinen Madeleine Friedhof in Paris geruht hatten, nach Saint Denis übertragen. Indessen erhebt sich das Marmorstandbild Ludwigs XVI., ebenso wie die Büste Ludwigs XVIII., des letzten Königs, der in der alten Königsgruft bestattet wurde, kaum über das Konventionelle und bei der knieenden Marmorfigur der Marie Antoinette wundert man sich nur ein wenig über die sehr dekolletierte Ballrobe der Dame, die sich zu dem Gebetbuch, das sie in der Hand hält, merkwürdig genug ausnimmt. Schliesslich wurde noch der Sohn Karls X., der 1830 ermordete Herzog von Berry hier beigesetzt, der Letzte aus dem ruhmreichen Geschlechte der Condé.

Dem unermüdlichen Eifer des Malers Alexandre Lenoir ist es zu danken, dass wenigstens die herrlichen Skulpturen der französischen Königsgräber über die schlimmen Zeiten der Revolution hinübergerettet wurden. Wie dieser mutige Konservator, dem die französische Kunst unendlich viel verdankt, alles, was ihm an Trümmern und an gefährdeten Kunstwerken erreichbar war, in dem Musée des Petits Augustins, der heutigen École des Beaux Arts, zusammentrug, so hatte er dort auch die unschätzbaren Werke von Pilon, von Bontemps und die anderen Grabmalsstatuen aus Saint Denis geborgen. Als im Jahre 1817 die Abtei wieder in ihre alten Rechte eingesetzt wurde, befahl Ludwig XVIII. gleichzeitig, dass auch die Denkmale an ihren alten Ort zurückgebracht würden. Eine verständige, stilgemässe Wiederherstellung fand indessen erst statt, als 1859 der hochbegabte, freisinnige Kenner gotischer Baukunst, Viollet le Duc, derselbe, der auch die Restaurierung von Notre Dame übernahm, eingriff und der Kirche sowohl wie den Grabmalen ihre frühere Schönheit und künstlerische Bedeutung zurückgab.



CHRONIK

Im sozialen Körper ist es wie im menschlichen Organismus: beide erzeugen selbstthätig Gegenmittel, wenn sie von giftigen Stoffen infiziert werden. Als ein solches Symptom sozialer Selbsthilfe kann ein Beschluss der Kreisverwaltung von Nieder-Barnim betrachtet werden. Auf Anregung des Landrats Graf von Rödern (dessen Namen man sich merken muss!) beschäftigt sich diese Verwaltung ernstlich mit den Fragen, wie die Wohnhausarchitektur — die nirgends entsetzlichere Verirrungen zeigt, als in den Berliner Vororten — ästhetisch zu veredeln ist. Sie hat gut dotierte Preisausschreiben veröffentlicht, um vorbildliche Lösungen für Häuser der vier in den Berliner Vororten gültigen Bauklassen zu erlangen. Die Pläne sollen dann allen Unternehmern, die um Konzessionen einkommen, officiell empfohlen werden. Auch sollen die Kreisbaubeamten sich den Unternehmern ratend zur Verfügung stellen. Diese Sozialästhetik ist durchaus der Nachahmung zu empfehlen. Natürlich dürfen als Typen nur solche Entwürfe gewählt werden, worin das Ästhetische Form um Form aus dem Notwendigen entwickelt worden ist. Einst waren es Fürsten, die eine charaktervolle, heute stilkräftig anmutende Uniformität der Wohnhausarchitektur in ihren Residenzen einführten; hier ist nun ein erstes, schwaches Zeichen, dass auch eine demokratische Selbstverwaltung sich anschickt, ein verständiges Bestimmungsrecht zu üben.

✲

Als gutes Zeichen wollen wir es auch betrachten, dass Berlin jetzt die bedeutenden architektonisch schaffenden Künstler anzuziehen beginnt, wo es doch lange genug den Bundeshauptstädten und der Provinz die Initiative überlassen hat. Nachdem Bruno Paul sich nun durch eine sehr würdige Ausstellung im Landesausstellungsgebäude eingeführt hat, kommt die Nachricht aus Düsseldorf, dass Peter Behrens dort die Leitung der von ihm vorbildlich organisierten Kunstgewerbe-Schule niedergelegt hat, um nach Berlin überzusiedeln. Behrens ist der einflussreichsten Führer einer in der neuen Bewegung der architektonisch gerichteten Künste. Über ihn und sein Schaffen wird in einem der nächsten Hefte ausführlicher berichtet werden.

✲

Eine freundliche Enttäuschung scheint der neue Direktor des Museums in Weimar Denen bereiten zu

wollen, die nach Kesslers Rücktritt einen entschiedenen Systemwechsel befürchteten. Denn man muss die Vorworte zweier Kataloge für Ausstellungen von Arbeiten aus den Lehrkursen H. Oldes, L. von Hofmanns und van de Veldes als Programm betrachten. Und dieses Programm erweckt, trotz einer nicht immer überzeugenden Argumentation, die Hoffnung, dass das Museum sich auch ferner in den Dienst der produktiven Kunstkräfte stellen wird, womit in Weimar als mit dem Gegebenen gerechnet werden muss.

❊

Der „Fachverband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes", berüchtigt geworden durch die Denunzierung eines freimütigen Geheimrats beim Minister, sendet uns den stenographischen aber trotzdem tendenzvoll arrangierten Bericht des „Kongresses deutscher Kunstgewerbetreibender" in Düsseldorf, wo die vielbesprochene Muthesiusaffaire öffentlich diskutiert wurde. (Wobei einige bedeutende Firmen mit Eklat ihren Austritt anmeldeten). Soll diese Zusendung die stille Aufforderung zu einer Kritik sein? Hier ist eine, kurz und erbaulich, mit Hörnern und Klauen: Dieses einhundertfünfzig Seiten füllende Gerede von Fabrikanten, Händlern und Handwerkern, die jeder Berufsidealität bar sind und mit angesäuerten Phrasen sich selbst belügen, ist wahrhaft beschämend. Es zeigen sich alle Laster der „kompakten Majorität". Eine üble, hinter Biederkeit versteckte Unmoral der Lebensanschauung, die das Maul sehr voll nimmt und mit ekler Logik ihre Plattheiten beweist, giebt den Grundton. Und es duftet rings so entsetzlich nach Selbstgefälligkeit, dass man sich die Nase zuhält. Der Sieg hätte Muthesius schwer gemacht werden können; hätte ihm, im Interesse der Sache, erschwert werden müssen, weil das Problem tiefer ist, als die meisten Beteiligten ahnen. Aber Gegner wie diese brauchen nicht einmal bekämpft zu werden. Sie schlagen sich selbst.

❊

In einigen Städten Deutschlands und Österreichs fahnden die Schutzleute neuerdings wieder auf nackte klassische Kunst. Die Behörden sollten ein für alle Mal gründliche Arbeit thun und allen Galeriedirektoren das Lokal schliessen, das der offiziellen Moral streckenweis doch wie das Interieur eines Freudenhauses erscheinen muss. Sollten dem Kaiser ein Strafmandat schicken, weil sich in seinen Gärten nackte Liebesgöttinnen in Marmor umhertreiben; und den lieben Herrgott selbst sollten sie verwarnen, weil dieser liebe alte Heide immer noch die Menschen unter ihren Kleidern nackt herumlaufen lässt.

❊

Über den Verkauf der Sammlung Kann schreibt uns ein genau Unterrichteter:

Nachdem man lange auf dem Kunstmarkte davon gemunkelt hatte, ist es jetzt offenbar geworden: die Sammlung Rudolf Kann ist verkauft, an die Londoner Firma Duveen broth., für 21,000,000 Frs. — Wie die Dinge heute liegen, ergiebt sich daraus, dass der europäische Kunstbesitz vermindert, der amerikanische bereichert wird. Nur durch Verkäufe an Amerikaner können die londoner Händler bei dem hohen Preise, den sie selbst zu zahlen hatten, die Sammlung noch vorteilhaft verwerten. Man hört schon, dass Pierpont Morgan, der Unvermeidliche, und andere Amerikaner die Hauptstücke erworben hätten.

Die Sammlung R. Kanns ist die gewählteste unter allen in den letzten Jahrzehnten geschaffenen Privatsammlungen. Sie stand in einem Palais der Avenue de Jéna, das als Heim für den Kunstbesitz erbaut war. Die Zerstörung des Ensembles, das von dem feinen und vorsichtigen Geschmack des Schöpfers zeugte, ist zu beklagen.

Abgesehen von zwei herrlichen Gobelinfolgen aus dem 18. Jahrhundert, mit denen zwei Salons ausgestattet waren, und abgesehen von einer kleineren Zahl guter Bronzen, Elfenbeinarbeiten, Holzschnitzereien und gemalter Scheiben, besteht die Sammlung aus etwa 150 Gemälden. Während der Hauptzeit seiner Sammlerthätigkeit hatte Herr Kann sein Interesse der niederländischen Malkunst des 17. Jahrhunderts zugewandt, namentlich der holländischen und ganz besonders Rembrandt. In stetem Verkehre mit dem pariser Händler Charles Sedelmeyer war es ihm gelungen, vorzügliche Werke von fast allen grossen holländischen Malern, von Rembrandt ein Dutzend Schöpfungen, zusammenzubringen. Zur Dekoration des im französichen Stil des 18. Jahrhunderts eingerichteten Hauses kaufte er hin und wieder französische und englische Gemälde. In späteren Jahren steigerte sich seine Neigung für die „Primitiven" und er war glücklich, bedeutende Andachtsbilder und Porträts von den grossen Altniederländern, von Roger, Bouts, Memling, David erwerben zu können, auch „Italiener", dabei das Profilporträt einer Tornabuoni von Dom. Ghirlandajo, für das die londoner Händler jetzt, wie verlautet, den Rekordpreis von 1,000,000 Mk. erzielt haben.

Zum Troste der deutschen Kunstfreunde können wir schliesslich melden, dass es den Bemühungen Wilhelm Bodes gelungen zu sein scheint, eine Reihe von Bildern für das Kaiser Friedrich-Museum zu sichern, vermutlich Dinge, die nicht auffällige „Hauptstücke" im Zusammenhange der Kann'schen Sammlung, in diesem oder jenem Betracht aber besonders wertvoll und erwünscht für die Berliner Galerie sind.

❊

Julius Hofman. Francisco de Goya. Katalog seines graphischen Werkes. Mit 18 Lichtdrucktafeln. Wien 1907. Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Das lebhafte Interesse für Goya hat in den letzten Jahrzehnten eine große Anzahl von Werken, besonders von graphischen Arbeiten dieses Meisters, in dem man heute einen der bedeutendsten Vorläufer der Kunst unserer Tage verehrt, aus der Verborgenheit hervorgelockt und in die Mappen der öffentlichen und privaten Sammlungen gelangen lassen. Das neue Material hat bessere Einsicht in den technischen Entwickelungsgang der Werke Goyas ermöglicht und neue Aufschlüsse über das Verhältnis der verschiedenen Abdrucksgattungen seiner Radierungen gegeben. So kann das neue Verzeichnis des graphischen Werkes des spanischen Meisters, das einer jener sachkundigen Kunstfreunde und selbständigen Sammler, die heute, besonders auf diesem Gebiete, leider so selten geworden sind, in glänzender typographischer Ausstattung veröffentlicht hat, eine Fülle neuer Kenntnisse und Erkenntnisse beisteuern. Früheren Katalogen gegenüber bezeichnet die überaus gründliche und sorgfältige Arbeit Dr. Hofmans einen bedeutenden Fortschritt. Man dürfte sie als abschliessend ansehen, wenn nicht zu erwarten wäre, dass neue Entdeckungen noch weitere Bereicherungen und Berichtigungen bringen werden. Wer einen solchen aus den eigenen Studien und Beobachtungen des Verfassers erwachsenen Katalog aufmerksam liest und benützt, wird einsehen, dass man aus guten, erschöpfenden Verzeichnissen der Werke eines Künstlers oft mehr lernen kann als aus vielen ästhetischen Abhandlungen. Für den Sammler und Forscher wird Hofmans Arbeit ohne Zweifel sehr lange unentbehrlich bleiben, aber auch wer sich überhaupt mit den Werken Goyas eingehender beschäftigen will, wird das Buch gern durchblättern und mit Vergnügen die achtzehn vorzüglichen heliographischen Nachbildungen von seltenen Blättern oder von seltenen früheren Zuständen einzelner Werke betrachten.

P. K.

❀

Das Porträt. Herausgegeben von Hugo von Tschudi. 1. Lieferung: Das englische Porträt im 18. Jahrhundert von Cornelius Gurlitt. 2 Hefte mit je 5 Kupferdrucktafeln und Abbildungen im Text. Bei Julius Bard und Bruno Cassirer.

Die Kunstpublikationen mehren sich. Immer tiefer befestigt sich in unseren Kunstpädagogen die Einsicht, dass Kunst weniger beschrieben als angeschaut werden müsse. Die Wissenschaft hat die schöngeistige Allüre aufgegeben, der kniffliche Detailkram, der die reine Anschauung eines Künstlers eher stört als fördert, hat sich verflüchtigt. Einfache Daten, kontrollierbare Beziehungen; ein Stil, der sich als höchstes Lob rechnet, wenn er sachlich genannt wird.

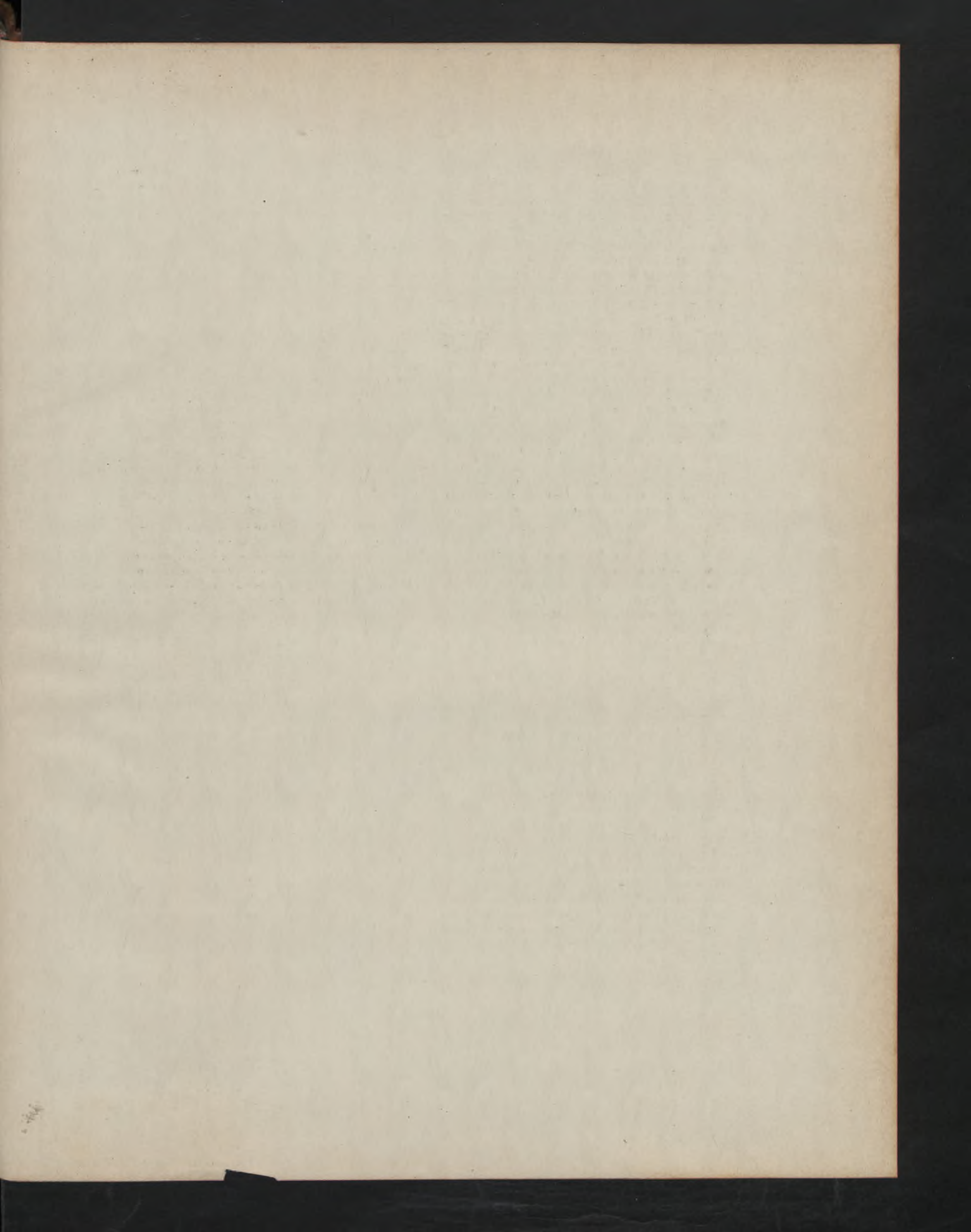
Der Laie bedarf freilich der Erläuterungen, um die Augen überhaupt aufmachen zu können. Es ist taktvoll, dass die Wissenschaft sich auch hierin Reserve auferlegt. Die Wenigsten sind zur Auseinandersetzung berufen; und nur Einzelne zur Vermittelung durch das geschriebene Wort auserwählt. Der exakte Forscher kann ohne Bedauern erkennen, dass er dieser Aufgabe am wenigsten gewachsen ist.

Das Tschudische Porträtwerk zeigt alle Vorzüge fürsorglicher Redaktion, die sich deutlich bewusst ist, was geleistet werden kann und was nicht. Die Wahl der Mitarbeiter kann man nicht ohne ein leises Bedenken prüfen; aber nach der Probe der ersten Hefte sind dem Text, nicht nur räumlich, die Grenzen so nah gesteckt, dass die Erwartung von den kommenden kaum enttäuscht werden kann. Gurlitt hat sich dem Rahmen seiner Aufgabe sehr glücklich angepasst. Die Fakten, die er giebt, erhalten durch einige rasche Streifzüge ins Kulturhistorische Farbe und lebensvollere Beziehung, und wenn er abtritt, hat er kein Wort zu viel gesagt und das Wissenswerte doch erschöpft.

Ausgiebiger sind bei diesen Publikationen die Verleger engagiert. Sie haben durch Generosität zu ersetzen, was die beschränktere Leistung der Schriftsteller übrig lässt. Güte und Fülle des Anschauungsmaterials, abgesehen vom Arrangement des Dekors, machen ihren Ruhm aus; und dieser Ruhm ist der bleibendere, weil er im Gedächtnis der Sinne am längsten haftet.

Gestehen muss ich, dass ich unter den Gravüren eine nach Hogarthschen Porträts sehr ungern vermisst habe. Die Schuld ist wohl Gurlitt zuzuschreiben, der über den Schöpfer des Crevettenmädchens recht summarisch spricht. Er konstatiert, dass Hogarth zu malen verstand, hält aber dieses Zugeständnis für eine so waghalsige Opposition gegen die landläufige Anschauung, dass er das übliche Urteil vom Moralisten schnell wieder hervorsucht und, was selbst der oberflächlichste Hogarthbetrachter noch nicht gewagt hat, sogar auf die Porträts ausdehnt. Ich wüsste nicht, wo in den Bildnissen Hogarths „angeklagt“ oder „verteidigt“ wird; sondern finde nur, aus ihnen spricht ein Sinn für vitale Kraft, für blühendes Fleisch, für Lebensintensität in prachtvollster Materie, den man sich in der dünnblütigen, materialkranken Van Dyck-Kultur Englands suchen soll. Von rechtswegen gehört er an die Spitze der grossen englischen Porträtisten, denn wem von all den kultivierten Könnern ist wohl dieses schwebende Lächeln des Crevettenmädchens gelungen, dieses Sublimste an Lebendigkeit, dessen Geheimnis mit dem Tode von Frans Hals versunken zu sein schien! K. Müller-Kaboth.

FÜNFTER JAHRGANG. ZWÖLFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 18. AUGUST. AUSGABE AM ERSTEN SEPTEMBER NEUNZEHNHUNDERTSIEBEN
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN; IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.






KARL KNOTHE
BUCHBINDEREI & PAPIERHANDLUNG
GÖRLITZ, BREITESTR. 21

